



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

A CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO ARTÍSTICO: A ATUAÇÃO DOCENTE DE PEDRO AMÉRICO NA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES

Wellington Oliveira de Sousa

Orientador: Prof. Dr. João Batista Gonçalves Bueno

**Área de Concentração: História e Cultura Histórica
Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos**

**JOÃO PESSOA - PB
Agosto – 2017**

A CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO ARTÍSTICO: A ATUAÇÃO DOCENTE DE PEDRO AMÉRICO NA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES

Wellington Oliveira de Sousa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em cumprimento às exigências para a obtenção do título de Mestre em História, Área de Concentração em História e Cultura Histórica.

Orientador: Prof. Dr. João Batista Gonçalves Bueno

Área de Concentração: História e Cultura Histórica
Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos

JOÃO PESSOA - PB
Agosto– 2017

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S725c Sousa, Wellington Oliveira de.

A construção de um campo artístico: a atuação docente de Pedro Américo na Academia Imperial de Belas Artes / Wellington Oliveira de Sousa. - João Pessoa, 2017. 123 f.

Orientação: João Batista Gonçalves Bueno.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. História. 2. História da arte - Brasil. 3. Academia Imperial de Belas Artes - AIBA. 4. Pedro Américo - atuação docente. I. Bueno, João Batista Gonçalves. II. Título.

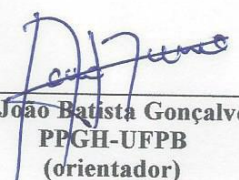
UFPB/BC

Wellington Oliveira de Sousa

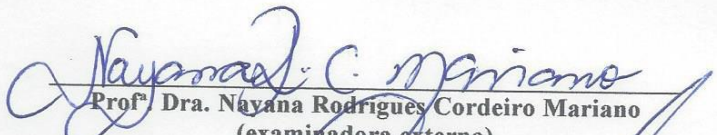
**A CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO ARTÍSTICO:
A ATUAÇÃO DOCENTE DE PEDRO AMÉRICO NA
ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES**

Avaliado em 31 / 08 / 2017, com conceito APROVADO

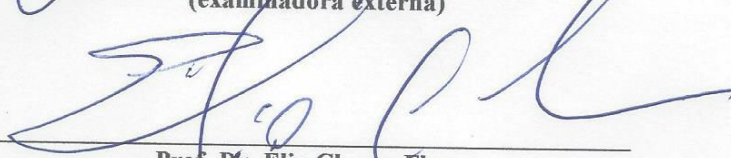
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. João Batista Gonçalves Bueno
PPGH-UFPB
(orientador)



Prof. Dra. Nayana Rodrigues Cordeiro Mariano
(examinadora externa)



Prof. Dr. Elio Chaves Flores
PPGH-UFPB
(examinador interno)

AGRADECIMENTOS

Tenho muitos motivos para agradecer e muitos nomes que merecem ser citados aqui no intuito de mostrar esta gratidão, entre eles:

A Deus, que sempre esteve comigo, em todos os momentos.

A Marcela, meu amor, que manteve em todos as ocasiões a confiança em mim, bem como sempre me apoiou. Obrigado por estar comigo e fazer com que a minha vida seja mais feliz. Te amo!

Ao Padre Paulo Cabral, a quem eu tenho uma profunda admiração e respeito, além do imenso carinho que sinto na qualidade de filho. Obrigado pelos conselhos, pelo acompanhamento, pela amizade.

Aos meus pais, Maria e Severino, mesmo diante de tantas tempestades e dificuldades, sou grato pela vida.

A professora Cláudia Cury, a quem sou grato pelos conselhos e por sua simpatia característica. Obrigado pela convivência.

A professora Carla Mary, a quem sou grato pelo acompanhamento durante boa parte da minha vida acadêmica. Obrigado!

A professora Solange Rocha, um grande modelo de historiadora, obrigado pelos conselhos, e por também fazer parte de minha trajetória acadêmica

Ao professor João Bueno, por ter aceito o desafio de me acompanhar num momento difícil na reta final do mestrado. Minha eterna gratidão!

A professora Nayana Rodrigues, obrigado pela leitura sempre atenta, e pela disponibilidade de ler este trabalho.

Ao professor Élio Flores, sou muito grato pelas contribuições feitas até aqui

A Geraldo Junior, grande profissional. Agradeço pelas conversas e apoio durante este período.

A todos do GHENO, sou grato pelos anos de aprendizado, de leituras e de convivência.

A todos e todas, muito obrigado!

RESUMO

A dissertação discute a atuação docente de Pedro Américo de Figueiredo e Mello, artista da segunda metade do século XIX, numa das instituições oficiais do Império, a Academia Imperial de Belas Artes. A Academia, conjuntamente com o IHGB, o Colégio Pedro II, entre outras instituições, fazia parte de um amplo projeto político que emanava da Corte, responsável pela elaboração de uma Identidade Nacional e a construção da ideia de Nação. A partir da Reforma Pedreira (1855), tendo Porto-Alegre como um dos idealizadores, AIBA buscou se consolidar como instituição maior das artes no Império, bem como elaborar uma *escola brasileira*. Para tal empreendimento, a instituição almejava um perfil docente particular, formado por artistas egressos, dotados de um *habitus*, que para Bourdieu (1983) é um conjunto de saberes e disposições que são incorporadas pelos sujeitos num processo de socialização. Pedro Américo, recém-formado pela AIBA e ex pensionista do Imperador na Europa, em 1864, se encaixava neste perfil almejado, pois estava imbuído dos ideais do projeto elaborado pela Reforma de 1855, dotando da capacidade em continuidade aos seus objetivos: a formação de um *campo artístico*. O recorte do estudo se estende do concurso de Pedro Américo para a Academia Imperial, em 1864, até o momento em que o referido pintor se ausenta da instituição na década de 1880. A pesquisa baseia-se em um vasto conjunto de fontes, formado pelas leis e decretos do período imperial, o jornal carioca *Correio Mercantil*, nos *Discursos* (1888) de Pedro Américo. E no acervo da AIBA, que se encontra no Museu D. João VI, no Rio de Janeiro, o qual possui correspondências, documentos oficiais importantes para a compreensão do funcionamento da referida instituição.

PALAVRAS CHAVE: Campo Artístico. Profissão docente. Pedro Américo. História do Brasil.

ABSTRACT

The dissertation discusses the teaching performance of Pedro Américo de Figueiredo e Mello, artist of the second half of the XIX, in one of the official institutions the Empire, the Imperial Academy of Fine Arts. The Academy, together with the IHGB, Pedro II College, among other institutions, was part of a broad political project that emanated from the Court, responsible for the elaboration of a National Identity and the construction of the idea of a Nation. Beginning with the Pedreira Reform (1855), Porto Alegre as one of the idealizers, AIBA sought to consolidate itself as a major institution of the arts in the Empire, as well as to elaborate a Brazilian school. For this project, the institution sought a particular teaching profile, formed mainly by artists formed by it, endowed with a *habitus*, which for Bourdieu (1983) is a set of knowledges and dispositions that are incorporated by the subjects in a process of socialization. Pedro Americo, a recent graduate of the AIBA and former Emperor's pensioner in Europe, in 1864, fit this desired profile, for he was imbued with the ideals of the 1855 Reform project, endowing the capacity in continuity with his objectives: an artistic field. The study's scope extends from the contest of Pedro Américo to the Imperial Academy in 1864, to the time that the painter was absent from the institution in the 1880s. The research is based on a vast set of sources, formed by the laws and decrees of the imperial period, the Carioca newspaper *Correio Mercantil*, in the Discourses (1888) by Pedro Américo. And in the collection of AIBA, which is D. João VI Museum, in Rio de Janeiro, which has correspondences, official documents important for understanding the functioning of said institution.

Keywords: Artistic Field. Teaching profession. Pedro Américo. History of Brazil.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES: A CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO ARTÍSTICO.....	19
2.1 As inovações com a Reforma Pedreira e a arte brasileira no Oitocentos	27
3. UMA PROPOSTA DE ENSINO: AS CONSIDERAÇÕES FILOSÓFICAS SOBRE AS BELAS ARTES ENTRE OS ANTIGOS.....	47
3.1 Aulas de História da Arte: As Considerações Filosóficas.....	48
4. AS PRÁTICAS DOCENTES DE PEDRO AMÉRICO NA AIBA	73
4.1 O concurso para a cadeira de Desenho Figurado.....	73
4.2 A disciplina de História da Arte, Estética e Arqueologia: a atuação de Pedro Américo como docente	86
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
6. REFERÊNCIAS	119

1 – Introdução

Acabo de ser avisado que Vossa Majestade ordena o meu regresso para o Brasil imediatamente, para que tome parte do concurso da Cadeira de Desenho Figurado que dever ter logar muito breve na Academia Imperial de Bellas Artes (...)

Com todas as esperanças que nutria e a firme confiança que me havia inspirado a mui alta e generosa benevolência de sua Majestade que prolongada seria a minha demora no seio dos meus trabalhos (...)

Quão grande não deve ser a minha dor, deixando tão inesperadamente a Europa, as Artes (...)

Entretanto. Senhor, ordenão-me que parta e eu me apresso em dar satisfação a essa ordem.¹

No trecho da carta acima, enviada pelo artista Pedro Américo à Sua Majestade Imperial Dom Pedro II em 25 de agosto de 1864, fica explícito o desejo do artista em querer continuar seus “trabalhos” na Europa, e atenta para os transtornos que essa volta causaria. Mas, ao mesmo tempo, mesmo sendo contrário à ordem, é inevitável sua submissão e retorno ao Brasil.

Sendo assim Pedro Américo, “pensionista particular do Imperador” na Europa entre os anos de 1859 e 1864, é convocado pelo próprio D. Pedro II a retornar “imediatamente” ao Brasil e se submeter ao concurso de professor na AIBA², com intuito de suprir a vaga para a disciplina de Desenho Figurado³, cargo para o qual as inscrições estavam abertas desde 11 de julho de 1864.

No âmbito do Império, a AIBA foi marcada por uma ampla reforma, a maior do período, chamada Reforma Pedreira⁴ (1855), que teve Manuel de Araújo Porto Alegre, então diretor da AIBA, como um de seus idealizadores. Porto Alegre promoveu um amplo programa de reformulações dentro da Academia, buscando adaptar a instituição aos grandes progressos técnicos e científicos surgidos no XIX, além de buscar constituir um espaço social para o artista no Império. Essa reforma garantiu novos rumos para a instrução no Brasil, tendo em vista que se estendeu sobre outras instituições⁵ que exerciam papel importante no âmbito do

¹ Museu Imperial de Petrópolis. Arquivos da Casa Imperial (POB). Mço 134. Doc n. 6580.(apud: ZACCARA, 2011, p.64.).

² Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

³ Disciplina prevista no currículo da AIBA remonta o período da Missão Francesa de 1816. O ensino da disciplina era baseado na cópia de gravuras e na cópia em gesso de figuras antigas.

⁴ A reforma traz o nome do ministro do império, Luís Pedreira do Couto Ferraz, que coordenou esta ampla reforma no ensino.

⁵ Colégio Pedro II (1837); Faculdades de Direito de Recife e São Paulo; Academia Militar; Escolas de Medicina de Rio de Janeiro e da Bahia, etc.

projeto de civilização e progresso idealizado na Corte. Entendo que a Academia, através de Porto Alegre, buscou se adequar a esse projeto civilizatório:

Art 10º. A Academia das Belas Artes no desempenho do fim de sua instituição, e no intuito de promover o progresso das Artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição, e enfim no auxiliar o Governo em tão importante objeto, empregará na proporção dos recursos que tiver os seguintes meios:

- 1º. O ensino teórico e prático das matérias declaradas no art. 4º;
 - 2º. Concursos públicos e particulares;
 - 3º. Exposições públicas;
 - 4º. Prêmios aos melhores trabalhos artísticos;
 - 5º. Viagens de seus alunos mais distintos à Europa a fim de se aperfeiçoarem;
 - 6º. Aplicação das matérias que formam o plano de seu ensino à Indústria nacional;
 - 7º. Uma Biblioteca especial ao objeto de sua instituição;
 - 8º. Sessões públicas em que se leiam escritos sobre as artes, e se discutam matérias concernentes ao seu progresso;
 - 9º. Publicação de um periódico constando o texto e estampas apropriadas.
- (BRASIL, 1855, p. 03)

O projeto dava à AIBA novos objetivos que transcendiam o objetivo inicial de ser um espaço destinado ao ensino artístico. Destaco a importante contribuição dessa reforma no que tange à nomeação de professores, que a partir de então seriam submetidos a concursos de admissão. Em referência ao exame para o qual Américo foi convocado a se submeter, Zaccara nos fala de sua divisão em três etapas:

Na primeira etapa do concurso, cada artista, em um prazo de doze horas, tinha a obrigação de copiar um modelo vivo na posição convencionalizada pela congregação de professores. A segunda prova consistia em estabelecer, detalhadamente, os músculos do modelo em questão. Finalmente, os candidatos deveriam executar uma pintura de história sobre um assunto designado pelos membros da congregação. O trabalho deveria conter, no mínimo, três figuras feitas em óleo sobre tela e, para sua execução, o artista tinha direito a um prazo de cinquenta dias com uma média de cinco horas por dia de trabalho. (ZACCARA, 2011, p. 71)

Percebe-se que o concurso é uma forma de controlar que tipo de profissional exerceria as funções, o autor afirma:

[...] exame ou do concurso, que introduz uma visibilidade que repousa sobre provas escritas e orais codificadas; o exame ou o concurso definem, tanto na forma das provas como nos conteúdos dos saberes propostos aos candidatos, a base mínima de uma cultura profissional a se possuir. (JULIA, 2001, p. 30)

Cardoso de Oliveira, biógrafo e genro de Pedro Américo, traz à tona um fato que, segundo o próprio autor, é tido como “curioso”: passadas as primeiras etapas do concurso e sendo finalistas Américo e Jules Le Chevrel, que até então era tido como favorito ao cargo (levando em consideração que anteriormente, Le Chevrel havia assumido a disciplina provisoriamente), “vendo o quadro de Pedro Américo, declarou-se imediatamente vencido” (OLIVEIRA, 1943, p. 51). Para Araújo (2004), no Império os concursos aos poucos passaram a ser revestidos de uma legitimação, mas para o mesmo autor, não eram incomuns as práticas de concursos em que havia “cartas marcadas”. Observa-se que o interesse da participação de Américo no exame para Academia Imperial partiu do imperador, que convocara a presença do artista no Brasil para sua efetiva participação no referido concurso. Que possíveis arranjos e acordos foram feitos entre o imperador e Américo? Faço essa pergunta tendo como mote a licença que, logo após a nomeação oficial para a cadeira de Desenho Figurado, o artista requereu para retornar à Europa para concluir seus estudos científicos.

Antes de continuar, é preciso esclarecer algumas informações.

Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905), nascido na pequena cidade de Areia, brejo da Província da Parahyba do Norte, era filho de Daniel Eduardo Figueiredo, pequeno comerciante que gostava de tocar violino, casado com Feliciano Cirne de Figueiredo.

Membro de uma família que demonstrava carinho para o campo cultural, o menino desde cedo já apresentava inclinações artísticas, tendo em vista que seus primeiros desenhos, segundo relatos, foram pintados nas paredes do pequeno comércio de seu pai e, segundo Zaccara, “[...] Toda a cidade o admirava e aos nove anos ele era um importante cidadão da comunidade” (ZACCARA, 2011, p. 36).

Após a expedição do naturalista Brunet⁶, que o jovem Américo acompanhou como desenhista por dois anos (1852-1854)⁷, o paraibano foi enviado para o Rio de Janeiro, pelo presidente da Província da Parahyba do Norte com correspondência para o Visconde do Bom Retiro, então Ministro do Império.

Na carta o governante da Parahyba recomendava a aceitação de Pedro Américo para terminar seus estudos no Rio de Janeiro, no prestigiado Colégio Pedro II⁸, onde

⁶ A expedição de Brunet que chegou a Areia em 1852 fazia pesquisas para o Museu Nacional, e logo que conheceu o jovem Américo, convidou-o para ingressar na viagem de exploração para que auxiliasse o desenhista da expedição. Nos dois anos que durou a expedição, percorreu – além da província da Paraíba – Rio Grande do Norte, Pernambuco e Ceará.

⁷ Um período do qual não se tem muitas informações.

⁸ Colégio fundado em 1837, o qual era imbuído de valores europeus de civilização e progresso, e que ao longo do período imperial vai servir de modelo para outras instituições de instrução secundária no Brasil.

teria melhores condições de desenvolver suas habilidades. Chegando ao Rio de Janeiro, Américo foi matriculado no referido colégio, considerado o melhor da Corte.

Segundo seus principais biógrafos, o jovem artista pouco tempo depois de sua chegada à cidade já tinha anseio de continuar seus estudos na Academia Imperial de Belas Artes. Segundos os mesmos autores, Américo aproveitou uma visita do Imperador D. Pedro II ao colégio que levava seu nome para conseguir destaque perante o governante, fazendo-o através de um desenho retratando o Imperador lendo. Esse fato chamou de tal forma a atenção do monarca que o mesmo se interessou por conhecer o artista que fizera seu desenho. Após isso, Américo passou a receber do Tesouro, diretamente do imperador, uma bolsa de estudos na AIBA e de lá, após a conquista de diversos concursos artísticos, é que Pedro Américo conseguiu notório prestígio perante o monarca, conseguindo inclusive, uma bolsa advinda do próprio imperador para que fosse a Europa, prosseguir seus estudos na École des Beaux Arts, na França, onde o artista passou um período de cinco anos, dois a mais do que a maioria dos bolsistas brasileiros.

Deparamo-nos, aqui, com uma breve trajetória de um dos artistas de destaque da segunda metade do XIX, autor de obras⁹ que interpretaram momentos históricos da nação brasileira. Esse aspecto, aliás, é bastante recorrente nos estudos historiográficos com enfoque no referido artista, tendo em vista a inserção de Pedro Américo no gênero da pintura histórica, que tinha como “missão” dar destaque e perpetuar episódios da história nacional. Este gênero de pintura estava diretamente ligado ao amplo programa oficial do Império, ligado à ideia de nação, que era liderada pela escola romântica, cujo mote era o culto à pátria, elaborando uma narrativa sobre o passado do Brasil, contribuindo para um ideário de nação que perpassou todo o Império.

A respeito da Pintura Histórica, Fernandes (2007) traça pontos os quais os pintores deveriam seguir para compor os quadros que fossem produzidos sob esse gênero:

[...] o pintor deveria representar corretamente a figura humana, nos diferentes movimentos do corpo e nos sentimentos da alma que esses movimentos refletem. Deveria voltar-se para a economia dos elementos da composição, representando apenas o essencial. No entanto, os temas comemorativos da Corte e as cenas de batalha foram sendo povoados de grande número de personagens. Para a representação desses temas, os artistas deveriam seguir verdadeiras receitas; os elementos da

⁹ Algumas das mais conhecidas: *Batalha de Campo Grande*. Óleo Sobre Tela. 3.32x5.30m, 1871, Museu Imperial de Petrópolis. Rio de Janeiro; *A Batalha do Avaí*. Óleo Sobre Tela. 10.0x5.0m, 1877, Museu Nacional do Rio de Janeiro; *O Grito do Ipiranga*. Óleo Sobre Tela. 7.60x4.15m, 1888. São Paulo, Museu do Estado.

composição deveriam ser cansativamente estudados: cada participante da ação, os diferentes escorços, seus rostos em tensão, gestos detalhes das armas e dos trajes, animais da cena, o local, o momento do dia, elementos que conferissem a realidade necessária ao episódio. O planejamento completo e abrangente do projeto previa mesmo, em caso das representações das batalhas, o deslocamento do artista para o teatro do acontecimento. Seguindo a tendência europeia, a pintura histórica ou as obras de grande máquina eram apresentados em telas de grandes dimensões. (FERNANDES, 2007, p.4)

Dos contatos com o artista e com a temática, ainda na graduação do curso de História na Universidade Federal da Paraíba, me foi proposto um projeto PIBIC¹⁰, onde o enfoque era estudar um aspecto pouco levado em conta da vida de Américo, sua formação escolar. Iniciamos no período um amplo levantamento de fontes e de bibliografia, buscando indícios da formação inicial de Pedro Américo ainda em sua terra natal. Durante este período de levantamento, deparamo-nos com o acervo do Museu Regional de Areia¹¹, onde encontramos diversos documentos, entre eles, manuscritos do próprio artista.

A partir de alguns questionamentos surgiu-me como ideia para o mestrado focar outro aspecto da vida de Pedro Américo que constantemente é relegado a segundo plano nas pesquisas relacionadas a ele, que foi sua atuação como docente numa das instituições oficiais do Império, a já citada Academia Imperial de Belas Artes, que conjuntamente com o IHGB¹², o Colégio Pedro II, dentre outras instituições, faziam parte de um amplo projeto político que emanava da Corte, responsável pela elaboração de uma Identidade Nacional (criar uma cultura propriamente brasileira) e a construção da ideia de Nação, todas (instituições) inseridas no âmbito cultural da Corte, no Rio de Janeiro, em que abrigavam vários núcleos de intelectuais.

Pereira (2012), a este respeito, afirma:

[...] após a independência em 1822, a construção da identidade nacional tornou-se uma preocupação do Estado. E, nesse esforço para estabelecer as referências para a nação brasileira, a história tem um papel central. O passado, reconstruído de maneira intelectual, torna-se uma importante fonte de legitimação do novo regime. (PEREIRA, 2012, p. 95)

¹⁰Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, orientado pela Profª Dr. Carla Mary Silva Oliveira, com o título do projeto: Pedro Américo: de menino do brejo a doutor em Bruxelas (trajetória escolar e formação intelectual de um pintor de História no Brasil oitocentista); o projeto se estendeu de 2012 a fev. de 2015.

¹¹Museu localizado na Cidade de Areia-PB, onde se encontra grande parte dos documentos referentes a Pedro Américo na Paraíba, muitos dos documentos encontrados no acervo foram doados por parentes do pintor a sua cidade Natal

¹² Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838.

A respeito dos conceitos e aporte teórico importante para trabalho: o conceito de *habitus*, que para Bourdieu, pode ser entendido da seguinte maneira:

[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as *experiências passadas*, funciona *a cada momento como uma matriz de percepções*, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...] (BOURDIEU, 1983, p. 65)

Nesse sentido, o *habitus* em torno deste espaço cultural da corte no Rio de Janeiro, buscava um ideal de civilização¹³, em que privilegiava um modelo europeu, que preconizava a cultura, a instrução, as artes e também entendia o “embranquecimento” da população como um dos meios para civilizar a nação em definitivo.

Entendo que o *habitus* da AIBA, no Rio de Janeiro, e a temporada de estudos de Pedro Américo na Europa como um período importante no seu processo de aquisição de saberes e disposições, percebendo assim que as atitudes incorporadas por ele ao longo do processo de socialização agem de forma integradora, com as experiências passadas, as percepções e ações. Esse molde nos oferece disposições importantes para uma intervenção na vida diária, mas destacando que essas disposições, como Bourdieu (1983) fala, não são enraizadas, não são a personalidade ou a identidade dos indivíduos, mas sim uma matriz de percepção. Nesse sentido, entendo que Pedro Américo estava envolvido não apenas na arte e na pintura, mas em uma determinada interpretação de História, imbuída em uma cultura histórica¹⁴, como um *habitus* com disposições constituídas em instituições fulcrais da cultura brasileira do século XIX e da capital do Império.

E segundo Setton (2002):

Habitus surge então como um conceito capaz de conciliar a oposição aparente entre realidade exterior e as realidades individuais. Capaz de expressar o diálogo, a troca constante e recíproca entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo das individualidades. *Habitus* é então concebido como um sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições estruturadas (no social) e estruturantes (nas mentes), adquirido nas e pelas experiências práticas (em condições sociais específicas de existência), constantemente orientado para funções e ações do agir cotidiano. (SETTON, 2002, p. 4)

¹³Conceito de Civilização para Elias (1990): “refere-se a uma grande quantidade de fatos: ao nível de tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às ideias religiosas e aos costumes. Pode-se referir ao tipo de habitação ou a maneira como homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição determinada pelo sistema judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos.” (1990, p.23)

¹⁴ Para entender do conceito de cultura histórica, ler o artigo de Elio Chaves Flores (2007).

A relação entre um *habitus* individual e um campo¹⁵, entre sujeito e sociedade pressupõe uma relação dialética. Setton diz que:

O conceito de campo faz parte do corpo teórico da obra de Bourdieu. Trata-se de uma noção que traduz a concepção social do autor. Campo seria um espaço de relações entre grupos com distintos posicionamentos sociais, espaço de disputa e jogo de poder. Segundo Bourdieu, a sociedade é composta por vários campos, vários espaços dotados de relativa autonomia, mas regidos por regras próprias. (SETTON, 2002, p. 5)

O processo de construção da Nação e a afirmação da soberania nacional estão ligados à construção do campo artístico, através da AIBA, pois neste espaço encontrou a possibilidade de se solidificar. O “próprio termo ‘arte brasileira’ somente pôde ser pensado nos Oitocentos, concomitante ao processo de construção de uma identidade nacional” (CASTRO, 2006, p. 172) a partir da formação da *escola brasileira*.

A nação se expressa através das rotinas, dos costumes e das formas artísticas. Estas formas de expressão são desenhadas no imaginário coletivo, dotando a comunidade nacional de um sentido. O nascimento de uma identidade nacional não deixa de ser fruto de uma coerção ideológica, em que os indivíduos aceitam uma série de normas e valores como próprios, durante um processo de socialização promovido pelo Estado. (CHAVES, 2013, p.1)

No espaço no qual estava inserido, a AIBA, assim como o Colégio Pedro II, passou a ser instrumento de estado com a função de regulamentar e controlar as manifestações de cunho artístico presentes no Império, instaurando regras e métodos.

Sendo assim, surgem algumas questões: como se deu a atuação da Academia Imperial de Belas Artes perante a construção do ideário de nação, mediante a formação e recrutamento do corpo docente? Quais eram as prerrogativas para o candidato a professor da Academia Imperial? Quais os papéis das disciplinas de História da Arte, Estética e Arqueologia, bem como da Pintura de História na formulação deste ideário de nação, civilização e progresso apoiado pela Academia Imperial?

Estudei o período que se estende do concurso de Pedro Américo para a Academia Imperial, em 1864, até o momento em que o referido pintor se ausenta de vez da instituição, na década de 1880. O intuito da dissertação é identificar objetivamente as práticas pedagógicas elaboradas na Academia Imperial, possibilitando abordar a cultura escolar da AIBA, diante das possíveis relações de conflito existentes, principalmente nos longos períodos de licenciamento de Pedro Américo. Por cultura escolar, Julia (2001) afirma:

¹⁵ Entendemos que para o século XIX, os campos estão em formação, mas já existem como espaços de disputas.

[...] Trata-se de conjunto de normas que definem conhecimentos a ensinar e condutas a inculcar, e um conjunto de práticas que permitem a transmissão desses conhecimentos e a incorporação desses comportamentos; normas e práticas coordenadas a finalidades que podem variar segundo as épocas (finalidades religiosas, sociopolíticas ou simplesmente de socialização). (JULIA, 2001, p.10)

Contribuiu para a pesquisa a História da Educação¹⁶, que nos últimos anos vem dando espaço para a inserção de novos campos de debate, conectados à História Cultural. Essa abertura possibilitou o estudo de novos temas e objetos, bem como um novo leque de abordagens teórico-metodológicas possíveis. Deixando de lado uma história prioritariamente tradicionalista, para um processo de "revisão crítica", em que se abre espaço para a cultura material. Tem nos últimos anos fomentado grandes contribuições para o estudo das instituições educativas, das relações cotidianas, além dos discursos e práticas dos professores e alunos no dia-a-dia escolar.

Tendo como perspectiva as práticas docentes de Pedro Américo na Academia Imperial de Belas Artes, pretendo também contribuir para a construção de uma história da profissão docente, especificamente na referida instituição.

Após o retorno ao Brasil em 1869 para assumir a cadeira de Desenho Figurado, para a qual havia sido nomeado após aprovação em concurso, Américo pediu para assumir a disciplina de História da Arte, Estética e Arqueologia. Alegou dificuldades em ser professor de desenho diante de alunos com maus rendimentos, o que segundo Fernandes, para Américo resultava em um trabalho “sobremodo fastidioso e pesado” (FERNANDES, 2007, p. 10).

A disciplina de História da Arte, criada pela Reforma Pedreira em 1855, só foi provida após 15 anos depois, tendo como seu primeiro professor justamente Pedro Américo, que tomou posse em 1870. Dazzi e Valle apresentam como ficou estruturada a Academia em 1855, após a Reforma Pedreira:

O ensino ficou dividido nas seguintes sessões: (1) Arquitetura; (2) Escultura, que incluía: escultura de ornatos gravura de medalhas estatutária; (3) Pintura, que incluía: desenho figurado, paisagem, flores e animais, pintura histórica; (4) Ciências assessórias, que incluía: matemática, anatomia e fisiologia das paixões e história da arte, estética e arqueologia; (5) Música. (DAZZI; VALLE, 2014, p. 04)

Ainda segundo Dazzi e Valle, essa estrutura não era seriada, ou seja, os alunos não precisavam cursar todas as disciplinas. Os autores afirmam que não havia um currículo

¹⁶ Ler: FERRONATO, 2010, p. 25-39.

rigoroso a ser seguido, considerando que não eram estudos ordenados e hierarquizados. Para ambos, o funcionamento da AIBA no período imperial muito se assemelhava com o das aulas régias¹⁷ do período anterior à Independência.

A disciplina de História da Arte, segundo regulamento, era destinada apenas para os alunos do 3º ano de estudos e exigiria exposição oral e recursos visuais. Alguns autores, como é o caso de Cavalcanti (2009), apontam para questões que merecem serem observadas. A primeira seria a utilização dos recursos visuais como forma de complementar a exposição oral:

[...] portanto, o estudo se baseava nas imagens, e sem elas nada podia ser feito. Na falta dos originais, os recursos visuais eram supridos pelos “gessos” e “obras da Pinacoteca”. Como sabemos, os “gessos” eram moldados a partir das estátuas pertencentes às coleções dos museus europeus, grande parte sendo proveniente do Museu do Louvre. As demais obras da Pinacoteca incluíam cópias de pinturas enviadas da Europa pelos pensionistas que as realizavam com dois objetivos: aprimoramento do conhecimento e da habilidade técnica pessoais, e enriquecimento do acervo para uso didático na Academia. (CAVALCANTI, 2009, p.75)

Era comum que artistas também oferecessem seus trabalhos ao Estado, maior consumidor de pinturas ou esculturas no Brasil. Assim, fora os envios obrigatórios dos pensionistas do império, como forma de complementação de suas atividades, o governo imperial, através da aquisição de obras de artistas, também contribuía para o acervo da AIBA de forma direta.

Um segundo ponto para o qual Cavalcanti (2009) chama atenção é o nome da disciplina:

História das Belas Artes, Estética e Arqueologia. Na verdade é como se tivesse nome e sobrenome, pois Estética e a Arqueologia, campos de estudo que se estruturaram no século XVIII, estão na origem da moderna História da Arte. (CAVALCANTI, 2009, p.76)

Interessante pensar que Pedro Américo, além da atuação como artista, desenvolveu nos anos que passou estudando na Europa uma formação relacionada às ciências, em especial o doutorado em Bruxelas (1868), cuja tese teve como título: “A ciência e os Sistemas; questões de história e de Filosofia Natural”. Segundo seus biógrafos, Américo obteve um bom

¹⁷As aulas régias compreendiam o estudo das humanidades, sendo pertencentes ao Estado e não mais restritas à Igreja - foi a primeira forma do sistema de ensino público no Brasil, a partir de reforma de estudos realizada pelo Marquês de Pombal, em 1759.

conceito, tanto que o trabalho foi publicado em 1869. Desde muito cedo o artista tivera contato com as duas áreas (artes e ciências), quando participara da expedição científica pelas províncias do Norte, junto com o naturalista francês Brunet.

Surgem questões quanto a essa formação teórica oferecida pela AIBA, mais especificamente na disciplina de História da Arte: os artistas tinham de fato uma formação teórica? Tinham de fato como parte do currículo a Estética? Tinham aulas de Mitologia e Arqueologia?

A respeito das fontes me deparei com significativa base documental. O Decreto 1.603, de 14 de maio de 1855, Reforma Couto Ferraz que modificou os estatutos da AIBA. Utilizei recortes do jornal carioca, o *Correio Mercantil*, no período de setembro a dezembro de 1864, no qual Américo publicou um conjunto de artigos na sessão “Belas-Artes”. Foi encontrado no catálogo de documentos do Museu Dom João VI, no Rio de Janeiro, (onde se encontra boa parte dos documentos da Academia Imperial de Belas Artes), um verdadeiro dossiê de documentos relacionados às práticas docentes de Pedro Américo dentro da Academia, entre eles os referentes ao concurso que garantiu ao artista fazer parte do corpo docente da AIBA, ofícios, cartas do diretor da AIBA a respeito das aulas de Américo. Também se encontram nesse catálogo solicitações de Américo a respeito de licenciamentos, pedidos de jubilação, o acervo já se encontra digitalizado. Por fim, os *Discursos* acadêmicos de Pedro Américo, publicados em 1888.

A dissertação foi estruturada em três capítulos.

No primeiro capítulo, “Academia Imperial de Belas Artes: a construção de um campo artístico”, discuto os ideais que foram estabelecidos com a criação da AIBA, principalmente os adotados após a formulação da Reforma Pedreira. Destaco a criação e reformulação das disciplinas, a organização das práticas dos concursos, a organização interna da própria Academia, bem como os propósitos desta instituição inserida no projeto de nação engendrado pelo Império brasileiro. Também busquei compreender o papel da referida instituição na construção de um *campo artístico* certamente ainda embrionário, e a formulação da arte brasileira nos Oitocentos. Utilizo as leis e decretos da Academia ao longo do Império, até a Reforma de 1855.

No segundo capítulo, “Uma proposta de ensino: as considerações filosóficas sobre as belas artes entre os antigos”: é exposto o pensamento de Pedro Américo a respeito do papel que as artes desempenham no seio da sociedade. Ele as enxergava como mola propulsora do progresso e desenvolvimento. A análise foi feita a partir de vinte e duas publicações feitas no jornal carioca *Correio Mercantil* entre setembro e dezembro de 1864, na coluna intitulada

“*Belas Artes*”. Percebe-se nessas publicações um projeto político para artes no Brasil, também se mostra como uma proposta de curso sobre a História das Belas Artes – proposta que surgiu simultaneamente ao concurso que Américo estava realizando na AIBA, para a cadeira de desenho figurado.

Por fim, no terceiro capítulo, “As Práticas Docentes de Pedro Américo na AIBA”, sigo os rastros e pistas para identificar a atuação de Pedro Américo na AIBA como professor da disciplina de “História da Arte, Estética e Arqueologia”. Busco traçar um panorama geral do conteúdo abordado na disciplina, bem como as metodologias utilizadas para a prática da mesma, exposto em discurso de posse da disciplina, em março de 1870. Também busco entender os possíveis conflitos de (falta) interesse de Pedro Américo em relação às aulas na AIBA, devido a seus constantes pedidos de licenciamento da instituição, a partir das solicitações de licença, bem como nos ofícios enviados a AIBA,. Por fim, discuto o período de total afastamento de Pedro Américo da Academia Imperial, na década de 1880. Utilizei seu *Discursos*, os ofícios, correspondências e documentos oficiais da AIBA.

2. ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES: A CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO ARTÍSTICO

Atendendo ao bem comum que provem aos meus fiéis vassalos de se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em que se promova e difunda a instrução e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não só aos empregos públicos da administração do estado, mas também ao progresso [...]¹⁸

Desde 1808, com a chegada da Corte Portuguesa ao Brasil houve transformações no cenário da colônia, inclusive com a criação da Imprensa Régia (1808), Museu Real (1808), etc. como também com a chegada de “pintores, artistas, comerciantes, diplomatas, financistas, jornalistas e um leque variado de profissionais que deram um novo tom à vida social, política e artística no Brasil” (MOTA, 2008, p. 261). É praticamente unânime entre os historiadores que essa mudança da sede da monarquia trouxe para o Brasil sinais claros de transformação, sobretudo no Rio de Janeiro, local onde se estabeleceu a corte de D. João VI, e que mais tarde em 1815 ganhou status de Reino Unido.

Foi nesse cenário em transformação, que em 1816 chegou ao Brasil um grupo de artistas franceses liderados por Joachim Lebreton¹⁹, (entre eles estavam: Jean-Baptiste Debret, pintor histórico, Grandjean de Montigny, um arquiteto, Nicolas Antoine Taunay e seu irmão Auguste Marie Taunay, respectivamente paisagista e o outro escultor e gravador, Charles Simon Pradier, que era gravador de medalhas). Esse grupo, após chegada ao Brasil, teve por responsabilidade criar uma instituição dedicada ao ensino das artes e ofícios, com intuito de gerar na nova sede do governo português progresso e modernização necessários para alcançar os países “civilizados” da Europa.

A atração de estrangeiros para o Brasil, os melhoramentos que então vinham sendo feitos, como a criação de escolas, do Real Horto Botânico, da Academia Militar e da de Belas-artes, bem retratam e de forma eloquente, esse projeto de dotar o Rio de Janeiro de infra-estrutura condizente com o novo *status* político que passava a usufruir – e evidentemente não tinham essas benfeitorias, pelo alcance e importância que tiveram em eu tempo, um caráter provisório. Os conhecidos melhoramentos que D. João VI trouxe para o Brasil com sua presença não significavam tanto frutos de um espírito magnânimo, com relação a seus súditos ultramarinos, do que propriamente parte de um programa de administração ilustrada já iniciada em Portugal,

¹⁸ Decreto de 12 de agosto de 1816 *apud* WANDERLEY, Monica Cauhi. História da Academia – diferentes nomes, propostas e decretos. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n.2, abr./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net>>. Acesso em: 20 de fevereiro 2016.

¹⁹Para maiores informações: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

principalmente durante o reinado de D. José, e que perdurou mesmo após a chamada “viradeira”, como também significavam, esses melhoramentos, um conjunto de medidas destinadas a dotar a nova capital de condições efetivas de funcionamento como centro político do aviltado “poderoso império”. A criação da Academia de Belas Artes faria parte desse projeto, em suas duas inflexões mais essenciais: centro de excelência do saber e difusor dos símbolos nacionais, pelos quais a monarquia ilustrada procurava se fazer representar. (RIBEIRO, 1998, p. 331-332)

Em 12 de agosto de 1816, foi assinado um Decreto²⁰ em que instaurou no Brasil a “Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios”, primeiro nome de vários que recebeu ao longo do Oitocentos, com o intuito de estabelecer o ensino das Belas Artes, e promover o “progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio” (WANDERLEY, 2011, p. 01). Como citado acima, é perceptível que a criação dessa escola não estava ligada apenas a uma “elevação” do nível sociocultural do Brasil, mas antes uma estratégia política de levar o Brasil a um contexto internacional, não mais como uma próspera colônia, e sim como uma nação.

A Academia no Brasil surgiu sem haver uma trajetória artística propriamente brasileira que a justificasse. Viajantes bávaros que estiveram presentes entre 1817 e 1820 no Brasil afirmaram que era preciso antes de tudo fomentar “as artes mecânicas e o comércio” para que posteriormente fosse possível introduzir nos brasileiros o gosto pelas belas-artes.

Ao passo que a Europa considerava a fundação de tal estabelecimento concludente prova, como parecia, do rápido desenvolvimento do novo Estado, nota-se, todavia, com observação mais rigorosa, que atualmente tal fundação não corresponde, de modo algum, às necessidades do povo, e, portanto, não pode ainda ser aqui desenvolvida.

Diversos artistas franceses, pintores de história e paisagistas, escultores, gravadores e construtores, tendo à sua frente Lebreton, ex-secretário da Academia de Artes de Paris, que pouco depois de nossa chegada morreu em sua propriedade perto do Rio de Janeiro, foram chamados da França para despertar e animar, com as suas obras e lições, o senso artístico dos brasileiros, com o que contava firmemente Araújo; não se tardou, porém, a reconhecer que aqui só se poderia estabelecer as belas-artes, quando as artes mecânicas, que satisfazem às primeiras necessidades, houvessem feito o preparo para aqueles, e que num povo, só depois de fundada e firmada a sua vida externa de comércio, é que pode despertar o gosto para as artes e a cultura artística.

Também a necessária consequência do grau atual de civilização do Brasil é que o habitante deste país tropical, todo cercado das fantásticas, pitorescas e poéticas belezas naturais, sente-se mais perto do gozo espontaneamente oferecido por estes tão ditosos céus, do que da arte que só se atinge com esforço. Essa razão caracteriza a direção que tomam as tentativas artísticas e científicas, em toda a América, e deve ter mostrado ao regente que aqui se devia primeiro cuidar da fundação dos alicerces do Estado antes mesmo de pensar em seu embelezamento pelas artes. (SPIX; MARTIUS, 1976, p. 49-50)

²⁰ Decreto de 12 de agosto de 1816.

Percebe-se que no momento inicial, o estado brasileiro teria outras prioridades, principalmente de cunho econômico, que carecia de homens formados para atuar nas chamadas “artes mecânicas” e não na formação de artistas que a um curto prazo não trariam funcionalidade ao estado. Muito embora, a preocupação em oferecer uma formação técnica não estava destoante do projeto elaborado pelos franceses, levando em consideração que entre os próprios estavam presentes aqueles ligados aos ofícios técnicos e industriais. O próprio Lebreton apresentou ao Conde da Barca, em 1816 um plano de organização de uma “dupla escola de artes e ofícios”²¹, que embora não tenha entrado em vigor, mas introduziu no nome da instituição um caráter de formação mais amplo que apenas das belas-artes. Para Lebreton, era necessário associar os dois estilos de ensino, artístico e de ofícios industriais, para isso, propôs uma centralização do ensino, destacando haver a necessidade de um “lugar” determinado para cada uma das artes, e que as relações entre elas fossem controladas.

O decreto de criação de 1816 da instituição, havia fixado apenas pensões anuais aos artistas que seriam os primeiros professores da instituição, não declarando as condições essenciais para o desenvolvimento das atividades da nova instituição. Sequer possuíam um espaço físico para que fossem ministradas as aulas. Foi necessário, como nos fala Wanderley (2011) que o então Ministro Real, Antônio de Araújo Azevedo, Conde da Barca imediatamente após a promulgação do decreto, encomendasse a Montigny, um projeto para construção do espaço onde alocada a Academia.

A escola seria construída com os recursos que vinham sendo angariados para a construção de um Instituto Universitário. Ficaria localizada em um terreno situado atrás da Casa da Moeda, com sua frente principal voltada para a travessa do Sacramento – que depois recebeu o nome de Leopoldina e depois de Belas Artes – e sua frente lateral voltada para a Rua São Jorge. Sua fachada principal abrangia três corpos: um no centro e dois nas laterais, simétricos apresentando oito janelas e uma porta cada um. (WANDERLEY, 2011, p. 03)

Wanderley (2011) afirma ainda que, o projeto elaborado por Montigny ficou por longo tempo apenas no papel, tendo em vista que no período houve acontecimentos políticos²² que demandaram maior atenção da coroa portuguesa. Além destes acontecimentos, em junho de 1817 veio a falecer aquele que talvez tenha sido um dos maiores incentivadores da

²¹ BARATA, Mário. Manuscrito Inédito de Le Breton: Sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro, em 1816. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, nº 14, p. 283-307. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/publicacoes>. Acesso em: Abril/2016.

²² O Movimento Pernambucano de 1817, a Revolução liberal lusitana de 1820, a Independência em 1822, etc.

formulação da academia, o Conde da Barca. Sua morte causou a interrupção da construção do prédio destinado a nova instituição. E em 1818, a morte Lebreton, ambas as perdas foram danosas para os artistas franceses. Com a morte de Lebreton, quem assumiu seu lugar como diretor da academia foi um português, Henrique José da Silva.

É perceptível que além de não ser idealizada por brasileiros, a academia não contou com uma situação favorável a sua formulação, muito embora tenha sido assinado um decreto de criação em que garantia aos artistas, seus membros, o recebimento de ordenados pagos pela coroa, a instituição ficou sujeita a uma política instável. A prova disso é a lenta estruturação e a quantidade significativa de decretos que entre 1816²³, até 1826²⁴, foram promulgados.

Entre 1816 e 1826 nove decretos entraram em vigor, destaco os seguintes:

O decreto de 12 de agosto de 1816, já citado, que criou a “Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios” e fixou os ordenados anuais dos funcionários da dita instituição. Percebe-se que esse decreto regulamentou os artistas envolvidos no projeto de criação da escola, mas não tratou diretamente do início das atividades da instituição.

Hei por bem, e mesmo emquanto ás aulas daquelles conhecimentos, artes e officios não formam a parte integrante da dita Escola Real das Sciencias, Artes e Officios que eu houver de mandar estabelecer, se pague annualmente por quartéis a cada uma das pessoas declaradas na relação inserta neste meu real decreto, a assignada pelo meu Ministro e Secretario de Estado dos Negocios Estrangeiros e da Guerra, a somma de 8:032\$000 em que importam as pensões, de que por um effeito da minha real munificencia e paternal zelo pelo bem publico deste Reino, lhes faço mercê para a sua subsistencia, pagas pela Real Erario, cumprindo desde logo cada um dos ditos pensionarios com as obrigações, encargos e estipulações que devem fazer a base do contracto, que ao menos pelo tempo de seis annos hão de assignar, obrigando-se a cumprir quanto fôr tendente ao fim da proposta instrucção nacional, das bellas artes, applicadas á industria, melhoramento e progresso das outras artes e officios mecanicos. (BRASIL, 1816, p. 01)

Após a morte de Lebreton (1818), foram promulgados em 1820 dois decretos:

Um no dia 12 de outubro²⁵, cujo documento modificou o nome da instituição para “Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil” retirando a expressão “ofícios”, indicando uma proposta que seria diferente do projeto inicial. Este decreto também não trouxe em seu conteúdo os estatutos ou informações maiores sobre como seria o funcionamento da academia.

²³ Data do primeiro decreto.

²⁴ Dez anos depois, momento em que realmente iniciou suas atividades na sede projetada por Montigny.

Modificando mais uma vez o nome da academia para “Academia das Artes”, o decreto de 23 de novembro de 1820, diferentemente do anterior, incluía os estatutos, que se distanciavam da proposta de 1816, praticamente reduzindo o ensino das Belas Artes ao curso de desenho, que era praticado em Lisboa. Também criou as aulas de pintura, escultura e gravura. Em 25 de novembro, foi lançado um documento contendo a “relação dos empregados na Academia e Escola Real”, bem como seus ordenados. Neste documento houve a nomeação do português, Henrique José da Silva para as aulas de desenho, bem como “encarregado da diretoria”. Além do novo diretor, passaram a fazer parte do quadro os portugueses: Luiz Raphael Soyé, ocupando o cargo de secretário da Academia, e três “pensionários de desenho e pintura”: Simplicio Rodrigues de Sá, José de Cristo Moreira e Francisco Pedro do Amaral. Mantendo Grandjean Montigny, Nicolas e Marie Taunay, Debret, e Ouvide, artistas que vieram para o Brasil em 1816, junto com Lebreton. Mas, nem mesmo este decreto conseguiu dar início as atividades da instituição, pois não trazia nenhuma referência ao local onde seriam alocadas as aulas, tendo em consideração que apenas em 1824, é que as obras de construção do espaço da academia projetada por Montigny passaram a ser retomadas.

Há uma forte crítica por parte dos artistas franceses em relação ao plano proposto pelos portugueses, que passam a trabalhar por conta própria, como nos explica Wanderley (2011):

Sem grandes expectativas para o funcionamento da “Academia Real e Escola das Belas Artes”, Auguste Henri Victor de Montigny, Jean Baptiste Debret e Auguste Marie Taunay – membros do grupo organizado por Lebreton, responsáveis pelas aulas de arquitetura, pintura e escultura – começaram a lecionar de forma particular. Montigny e Debret alugaram uma casa no centro da cidade, onde um grupo de alunos, interessados em adquirir conhecimentos acerca da produção arquitetônica ou da produção pictórica, era orientado. (WANDERLEY, 2011, p. 06).

Apenas em 1824, dois anos após a independência do Brasil, é assinado por D. Pedro I o decreto em 17 de novembro, no qual estabeleceu a Academia Imperial de Belas Artes – AIBA –, que deveria funcionar no prédio vizinho ao “Thesouro Publico”, no qual Debret residia. O decreto determinava que se procedessem com maior brevidade possível às obras das quatro salas que compunham o espaço, para que assim abrigassem as aulas da academia.

Também em 1824, Debret e Montigny, redigiram em um “Projeto de Plano para Academia Imperial de Belas Artes”:

Nela, entre outras coisas, era ressaltada a importância de uma Academia das Belas Artes ser dirigida por uma Sociedade Científica e não pelos

professores, que ficariam responsáveis pela boa disciplina e progresso dos discípulos. Além disso, dividia a instituição em duas partes: uma destinada ao ensino das Belas Artes – na qual eram oferecidas as Classes de Pintura, Escultura, Arquitetura – e outra destinada ao ensino do desenho – na qual eram proporcionados conhecimentos úteis aos gravadores, abridores em metais, ourives, marceneiros, carpinteiros, etc., que poderiam ser admitidos na Academia caso se mostrassem capazes. Por fim, trazia como sugestão a criação da Classe de Gravura em Cobre, a criação da Classe de Mecânica e a criação de uma Escola Pública do Modelo – “pomposo título dado à aula no nu”. Segundo Alberto Cipiniuk, essa proposta organizada por Jean Baptiste Debret, retomava em grande parte o modelo de organização pretendido por Joachim Lebreton. (WANDERLEY, 2011, p. 07).

Este projeto, porém, não foi aceito pelo diretor Henrique José da Silva, principalmente pelo fato da proposta excluir a função de diretor, que passaria a ser “administrado” por uma “Sociedade Científica”, como também a disciplina, até então sob seu comando, faria parte de outra instituição, separada da Academia de Belas Artes.

Após várias tentativas de abertura que se sucederam ao longo do tempo, em 18 de setembro de 1826 foi lançada a decisão nº 125 que pretendia dar início ao funcionamento da Academia Imperial, na qual determinava que no dia 19 de outubro do mesmo ano ocorresse a abertura das aulas na referida instituição. Posteriormente, para dar agilidade ao funcionamento da Academia, José Feliciano Fernandes Pinheiro, então Ministro do Império, decidiu aprovar em 30 de setembro de 1826 decisão que mandava executar os estatutos disponíveis no Decreto anteriormente citado, de 23 de novembro de 1826 para que fossem utilizados pela Academia.

Finalmente, em 05 de novembro de 1826 foi assinado o decreto que fundou a Academia Imperial de Belas Artes, marcando o início de suas atividades.

A consolidação institucional da Academia só veio a acontecer posteriormente, na gestão dos diretores Félix-Émile Taunay (1834-1851) e Manuel Araújo Porto-Alegre (1854-1857). Ambos colocaram em prática uma série de mudanças internas na Academia.

Com o afastamento de Henrique José da Silva, em 1833 e posteriormente sua morte, em 1834, Félix Émilio Taunay foi eleito diretor da Academia Imperial de Belas Artes. A gestão de Taunay que durou cerca de dezessete anos, entre 1834 a 1851, foi intensa, com ideal de gerar um progresso nas artes do país, valorizando o artista. Buscando fazer da AIBA uma instituição que servisse aos objetivos do imperador e da nação.

Depois de treze anos de uma gestão portuguesa, que em alguns momentos se mostrava contrária às propostas e ideais franceses, e também marcada por intrigas internas, o novo

diretor buscou fazer de sua gestão um espaço de solução de problemas, internos ou externos. Lima (1994) nos diz que:

No plano interno, procurou organizar a casa, sugerindo alterações em alguns pontos dos Estatutos (disciplinas, substitutos das cadeiras, entre outros), organizando a Pinacoteca e Biblioteca da Academia, investindo nas Exposições que, por iniciativa sua, abriram-se à participação de artistas de fora da Academia. No que se refere às relações da Academia com o mundo de fora, Taunay não perdia uma oportunidade de enfatizar a importância do apoio governamental às belas-artes. (LIMA, 1994, p. 146)

Em suas falas, Taunay demonstrava preocupação com os rumos da AIBA e de seus membros: alunos e professores. Uma discussão que ao longo do XIX e até os dias presentes sempre é retomada (e não foi diferente na academia) referente às questões de cunho salarial, que na visão do diretor, os professores da instituição deveriam ter seus salários equiparados aos dos profissionais de outras academias do país. Mais importante ainda, foi a ênfase que Taunay deu em sua gestão na necessidade de dotar o Brasil de espaços em que os artistas formados na AIBA tivessem oportunidades de trabalho.

Se o Brasil tratar os seus artistas como inferiores aos sábios, aos literatos, nunca terá artistas grandes. [...]
Há profissões liberais que tem a vantagem de utilidade para com os indivíduos. Estas não necessitam tanto de proteção pública. O seu préstimo relativo à utilidade individual, sendo pago pelos indivíduos, serve de meio promotor do seu desenvolvimento.
Isto não acontece com as belas artes que tem pouca utilidade actual para com os indivíduos, limitando-se esta a penas ao gênero do retrato.
[...] por uma parte, um cabedal imenso se desperdiça no Rio de Janeiro improdutivamente a todos os respeitos, em construções gigantescas de mau gosto; por outra parte, paga-se (insuficientemente, mas paga-se) uma Academia de Belas Artes, e os artistas que neste lyceo são formados, acabados seus estudos, não acham emprego algum. [...] nunca houve época mais morta para a profissão artística. (TAUNAY *apud* LIMA, 1994, p.147).

Na visão de Taunay, cabia ao governo imperial fomentar na sociedade o aproveitamento daqueles que fossem formados pela academia. Para isso, o diretor afirmava haver a necessidade de uma “proteção pública” por parte deste estado imperial a fim de prover recursos, alocando os artistas na sociedade através de projetos e obras públicas que garantissem a chance dos artistas saídos da AIBA de utilizarem dos conhecimentos e da formação adquiridos na instituição.

Ainda nesse pensamento de Taunay, percebe-se que o diretor tentou a todo instante dotar os formados na academia de uma “função social”, isso ganhou corpo a partir de 1834 com as exposições anuais, nas quais os alunos das classes de Paisagem, Pintura Histórica,

Desenho e Modelo Vivo, e Arquitetura expunham seus trabalhos, e aqueles que alcançassem destaque ganhavam prêmios: medalhas de ouro (grande e pequena).

O jovem Pedro II em 1836, visitou pela primeira vez à exposição realizada pela AIBA e introduziu nas premiações a medalha de prata, desde “[...] aquele ano, o imperador visitou as Exposições da Academia todos os anos e a Academia continuou a distribuir, entre os seus prêmios, as medalhas de prata por ele concedidas.” (LIMA, 1994, p.150). A presença do monarca dava a cerimônia alta dignidade, fazendo com que a mesma passasse a ser um local de culto ao imperador, ao país, e as artes, com intuito de trazer ao Brasil “uma elevação moral e das virtudes”, como nos diz Fernandes (2001).

Mais tarde, em 1839 abriram-se discussões acerca das exposições na AIBA, com argumento de que deveriam tornar-se abertas para a participação de artistas de fora da academia. Nessas discussões somaram-se as falas de Francisco Ramiro de Assis Coelho²⁶, que afirmava que seria “conveniente” que a academia estendesse a todos os artistas a oportunidade de expor seus trabalhos nas exposições. Também Taunay entrou nessa discussão:

Em março de 1840, o diretor da Academia encaminhou ao governo um ofício no qual pedia a abertura das exposições *a todos os artistas da capital*, afirmando que o Corpo Acadêmico funcionaria como júri de admissão, evitando que fosse aceito nas exposições *algum trabalho muito abaixo do medíocre, ou menos conforme as regras da decência pública*. (LIMA, 1994, p. 152).

Tendo conquistado o que havia solicitado, o diretor da academia também buscou junto à casa imperial fazer das exposições um local de consagração dos artistas. Para isso solicitou ao governo que fosse possível que a AIBA pudesse propor ao governo ao término do referido evento a compra das obras que mais se destacassem para que fizessem parte da coleção da academia, e oferecesse a concessão de títulos aos artistas.

Lima (1994) afirma que durante a direção de Taunay, as Exposições Gerais tiveram regularidade e tornaram-se eventos culturais importantes para o Rio de Janeiro, divulgando e propagando o gosto pelas artes, e também fomentando a participação de artistas de vários lugares. Segundo Fernandes (2001):

Como Diretor da Academia, Taunay preocupava-se com a influência que a mesma exerceria no destino das artes, sendo a única instituição de ensino artístico do país, à qual cabia emitir pareceres, propor projetos, conduzir as tendências artísticas através da formação de alunos e da sua produção. Nesse sentido, foi benéfica a relação de Taunay com o Governo e com o soberano,

²⁶ Relatório do Ministério do Império de 1840, disponível em: www.crl.edu/brazil, acesso em: março/2016

a quem deu aulas de francês e de desenho, podendo privar assim de uma relação mais cordial com o Imperador. Lentamente ia surgindo um ambiente de expectativa em relação ao ensino artístico da Academia e ao seu papel norteador no gosto pelas belas artes, representando nesse caso pelas obras selecionadas pela Academia para figurarem nessas exposições. (FERNANDES, 2001, p. 255).

Iniciada em 1839 e conquistado a autorização em 1845, Taunay lutou junto ao governo imperial a fim de oferecer concursos em que os “vencedores” fossem contemplados com Prêmios de Viagens para a Europa, como forma de concluir os estudos, bem como consagra-los, além de se tornar claramente uma forma de estímulo para os “jovens artistas”.

Com esta autorização, o governo assumia a responsabilidade por manter na Europa de um a três alunos da Academia, por um período de três anos, escolhidos em concurso para este fim. As competições seriam anuais e estariam abertas apenas aos artistas da Academia, que receberiam, tão logo fosse acertada a sua viagem, instruções detalhadas sobre como deveriam proceder e quais seriam as suas obrigações para com a Academia. (LIMA, 1994, p. 155).

Percebe-se que a atuação de Taunay na AIBA marcou profundamente a organização e a forma como funcionava a referida instituição, bem como a relação que a academia passou a ter com a sociedade. Segundo Valéria Lima (1994):

A gestão de Félix Taunay como diretor da Academia brasileira caracterizou-se, portanto, como um momento fundamental para a sua história, no qual foram implantadas, ou pelo menos encaminhadas, as condições para o pleno funcionamento da instituição e, conseqüentemente, para o desenvolvimento total das vocações que buscavam a sua orientação. Assim também, foi grande o seu empenho no sentido de inserir os filhos da academia no mercado de trabalho, tentando conscientizar o governo de que a utilização dos artistas recém-formados nas obras e instituições públicas seria uma forma de fazer reverter para o estado o dinheiro gasto com a sua instrução (LIMA, 1994, p. 170-171).

Apenas com a Reforma Pedreira²⁷, já em 1855, tendo Porto Alegre como um de seus idealizadores e diretor da Academia Imperial, é que foram contempladas em toda a estrutura da AIBA, garantindo novos rumos para a instituição, no intuito de adequá-la ao projeto civilizatório engendrado pelo Império.

2.1 As inovações com a Reforma Pedreira e a arte brasileira no Oitocentos

²⁷ A reforma traz o nome do ministro do império, Luís Pedreira do Couto Ferraz, que coordenou uma ampla reforma no ensino.

Durante o ano de 1853, a Academia Imperial de Belas Artes foi alvo de diversas críticas. Nas palavras do Ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz (1818-1886), a AIBA apresentava insucesso em suas atividades e não atendia as necessidades do país naquele momento.

O governo, tendo meditado sobre os resultados apresentados por esta Academia, fundada em 1826, entende que ella não tem correspondido as necessidades do paiz, pois que o espírito que presidio a sua organização, aliás muito louvável, foi um tanto mais longe do que pedia então o nosso estado de civilização. (BRASIL, 1853, p. 69 - 70)²⁸

Para o ministro, antes de se desenvolver o ensino das Belas Artes era preciso fomentar no país uma instrução voltada para a indústria e a arquitetura. Na sua visão, o Brasil ainda não havia alcançado o nível de trabalho dos artífices de outros países, que tinham em seus trabalhos maior perfeição e beleza, diferentemente do Brasil, que até então não havia conseguido fornecer o ensino necessário para uma melhor formação dos artífices nacionais. Nesse sentido argumentava ele:

A Academia das Belas Artes pode satisfazer a esta urgente necessidade, dirigindo igualmente a mocidade que se dedica as artes mechanicas e a outras que não pertence a categoria das artes sublimes.
E preciso encarar o espírito artístico na industria, para que seos artefactos se mostrem revestidos da mesma formosura e elegancia que obervamos nos productos da Europa civilisada.(BRASIL, 1853, P. 70)²⁹

Ferraz acreditava na necessidade da AIBA voltar seu olhar para promover o ensino técnico, com o intuito de gerar o progresso da indústria nacional, proporcionando uma maior aproximação do Império brasileiro às nações “civilizadas”.

Diante das necessidades que a AIBA apresentava, o Imperador D. Pedro II, recebendo em visita em meados de agosto de 1853, Manuel Araújo Porto-Alegre, então vereador do Rio de Janeiro, além de ser notado artista, professor, escritor e crítico – e visto como um dos defensores do elemento nacional, também como grande incentivador da atividade artística – o questionou a respeito da AIBA.

Em discurso, transcrito por Galvão do diário de Porto Alegre, o próprio esclarece o tom daquela conversa com o monarca:

Sua Majestade [...] falou-me da Academia das Belas Artes, e ordenou-me que lhe escrevesse as minhas idéias sôbres os meios de uma reforma radical, assim como o que eu pensasse acêrca dos meios de fomentar o gosto das

²⁸ Relatório do Ministério do Império de 1853, disponível em: www.crl.edu/brazil, acesso em: março/2016.

²⁹ Relatório do Ministério do Império de 1853, disponível em: www.crl.edu/brazil, acesso em: março/2016.

artes no país; [...] me disse que havia mandado propor nas Câmaras uma cadeira de História das Artes, [...] assim como pretendia nomear-me diretor [...]. (PORTO-ALEGRE *apud* GALVÃO, 1959, p. 33-34)

Segundo o que narra em seu diário, Porto-Alegre logo se empenhou em apresentar aquilo que o imperador havia solicitado, ou seja, sua visão sobre uma reformulação da AIBA. O próprio artista veio a chamar de “memórias”, nas quais trouxe comentários acerca do momento então vivido pela Academia e suas propostas de reestruturação dos estatutos da instituição.

Em 11 de maio de 1854, por meio de decreto assinado pelo imperador, Porto Alegre assumiu a direção da AIBA, passando a tomar medidas e a pôr em prática a reforma proposta por ele mesmo para a reorganização da academia. Em seu discurso de posse, afirmou as questões que nortearam a sua gestão:

A minha nova posição em nada altera essas antigas convicções, antes as fortifica, e me obriga a redobrar o zêlo: a causa nacional e artística que sempre defendi e antepus a interesses individuais, é ainda a mesma, e prossegue com o mesmo ardor; [...] farei de tudo quanto em mim couber para que este estabelecimento se torne útil e respeitado, e para que as artes e os artistas se tornem merecedores de tão alta proteção e conquistem nesta nova terra o alto aprêço em que são tidos nos países civilizados; (PORTO-ALEGRE *apud* GALVÃO, 1959, p.37-38)

Porto Alegre propunha uma ampla mudança nos estatutos da Academia, não apenas no currículo e conteúdo das disciplinas, mas que colocava em prática uma transformação profunda em toda a estrutura, a partir da própria administração, incluindo as atribuições específicas de todos os funcionários, nomeação de professores através de concursos, exposições públicas, além de maior disciplinamento dentro da própria instituição, organizando os dias letivos e os feriados, registro da frequência dos alunos e as punições em casos de indisciplina. Também trouxe nova organização para as exposições públicas, e para as premiações. O novo diretor também estava determinado a inserir a AIBA no serviço a pátria, através da construção do ideal de nação³⁰, e fazendo com que a Academia atendesse as

³⁰ Ao longo do século XIX, o império teve como empreendimento a construção de um ideário nacional, encabeçada por instituições oficiais, lideradas pelo IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838, que tinha como intuito a construção de uma história nacional e oficial, apoiada na ideia de exaltação da nação, bem como na criação de símbolos nacionais, no gênese da nação, buscando sempre organizar e divulgar documentos e fatos da história nacional que fossem de interesse geral. O Brasil, recém-emancipado de Portugal, e profundamente marcado pela existência de elites provinciais, precisava buscar no passado uma origem e uma história “singular”.

Academia Imperial de Belas Artes, que conjuntamente com o IHGB, o Colégio Pedro II, dentre outras instituições, fazia parte de um amplo projeto político que emanado do âmbito cultural da corte, no Rio de Janeiro

demandas da sociedade, entre elas, formar artífices com capacidade de conferir aos produtos nacionais, de qualidade. Esse projeto pretendia concentrar os vários campos da vida artística da corte em um só espaço, a Academia, e oferecer um novo modelo de instituição engendrada nos quadros do Governo.

Tudo vai em progresso, tudo se agita, tudo se aduna para preparar o terreno às artes [...]. Os três fatos que se acabam de realizar devem ser correspondidos por esta Academia. O fio elétrico, o que leva a palavra pelos ares, pelas profundas do mar e da terra, foi seguido pela nova luz do gás, e pela velocidade da locomotiva: as trevas desapareceram, e o tempo e o espaço se encurtaram; a nossa vida duplicou-se, porque vamos doravante contar os dias do passado por horas e as horas por minutos. Em um ano tão fecundo como 1854, não devemos ficar estacionados. (PORTO-ALEGRE *apud* FERRARI, 2008, p. 22-32).

O grande intuito do novo diretor era dar à nação possibilidades de alcançar os ares de civilidade a partir das artes, bem como gerar, a partir da academia progresso dessas mesmas artes. Identifiquei em várias falas de Porto-Alegre a defesa das artes como “motor da civilização”, como é o caso do discurso proferido em 1855:

Passemos, pois a considerar o desenho como elemento civilizador, como termometro social, e como base de seguro desenvolvimento nas obras do homem, que pertencem ao domínio da imaginação criadora por meio das formas. Os espíritos vulgares o consideram como uma arte de luxo, porém os homens que pensão, as intelligencias superiores, o encaram como uma necessidade para a civilisação. (PORTO-ALEGRE *apud* FERRARI, 2008, p. 3).

O Decreto nº 1.603, de 14 de maio de 1855, mais conhecido como Reforma Pedreira, trouxe para AIBA seu novo estatuto além de profundas mudanças em seu funcionamento. Logo de início percebe-se a intenção de Porto-Alegre em fazer da Academia um espaço destinado a atender às demandas do Império, tendo em vista que o art. 1º apresenta o seu principal objetivo: “A Academia tem por fim o ensino theorico e pratico das Bellas Artes, e a sua propagação e aperfeiçoamento.” (BRASIL, 1855, p. 01). Com os novos estatutos, fica evidente o intuito de fazer da instituição um “órgão do governo” articulado diretamente com o projeto civilizatório de progresso e elaboração de símbolos nacionais. A primeira consequência foi uma profunda mudança nas estruturas curriculares, que dividiu as disciplinas em sessões:

(onde abrigavam-se vários núcleos de intelectuais) responsável pela elaboração de uma Identidade Nacional (criar uma cultura propriamente brasileira) e a construção da ideia de Nação.

O curso foi dividido em cinco seções: arquitetura (que compreendia as cadeiras de desenho geométrico, desenho de ornatos e arquitetura civil), escultura (com as cadeiras de escultura de ornatos, gravura de medalhas e pedras preciosas e estatuária), pintura (com as cadeiras de desenho figurado, paisagem, flores e animais, e pintura histórica), ciências acessórias (que compreendiam as cadeiras de matemáticas aplicadas, anatomia e fisiologia das paixões, história das artes, estética e arqueologia) e, finalmente, música, cujas cadeiras seriam especificadas pelo Conservatório de Música. (SQUEFF, 2004, p.178)

Para que se alcançassem os ideais estabelecidos, bem como colocar em prática o novo currículo que foi apresentado, Porto Alegre organizou o quadro de funcionários da seguinte forma: um diretor, professores efetivos para cada disciplina, um secretário, um conservador da pinacoteca, um porteiro e um guarda, deixando bem claras as tarefas de cada um, a começar por si mesmo.

O diretor seria responsável de fiscalizar os acontecimentos internos da AIBA, entre eles, observar os métodos aplicados pelos professores. Cabia ao diretor ser um orientador dos rumos que a instituição deveria tomar, inclusive no ensino. Também representar a Academia em atos públicos, bem como cuidar dos contatos entre a AIBA e o governo imperial, como também com instituições (nacionais e estrangeiras); convocar o corpo acadêmico; inspecionar as aulas, fiscalizando o método e o programa aprovado pelo corpo acadêmico; dar instruções aos funcionários (secretário, bibliotecário, etc), como também zelar pela disciplina e segurança; e enviar relatórios trimestrais ao governo imperial e um ao fim do ano, etc. Essas atribuições ficaram estabelecidas nos seguintes artigos:

Art. 95. Ao Director compete:

- 1º Observar e fazer observar os Estatutos, Regulamentos, Instruções ou ordens concernentes ao serviço da Academia.
- 2º Inspeccionar o ensino das Bellas Artes fiscalizando o methodo adoptado pelos Professores, e evitando que se desviem dos programmas approvados.
- 3º Convocar o Corpo Academico, designar os dias e horas das sessões, presidi-las, e regular seus trabalhos.
- 4º Representar a Academia em todos os actos publicos e solemnes.
- 5º Assignar com os Professores presentes as actas das sessões do Corpo Academico, assignar tambem a correspondencia official, assim como todos os termos lavrados em nome ou por deliberação do mesmo corpo, ou em virtude destes Estatutos, ou por ordem do Governo.
- 6º Fazer organizar pelo Secretario, fiscalisar e assignar as folhas dos vencimentos dos professores e empregados, e as de quaesquer depezas do estabelecimento, bem assim o orçamento annual que devem propor ao Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio.
- 7º Dar ao Ministro do Imperio de 3 em 3 mezes conta circunstanciada do que de mais notavel tiver occorrido na Academia, e da maneira porque os professores e empregados cumprem os seus deveres, enviando por essa occasião a relação das faltas que os mesmos tiverem dado.

8º Propor ao Governo todas as medidas ou providencias de que a academia carecer, ou que forem de reconhecida vantagem para as artes.

9º Despachar os requerimentos dos alumnos que pretenderem matricular-se.

10. Inspeccionar e regular o serviço do Secretario e do Bibliothecario, determinar o serviço interno da Academia e providenciar sobre tudo que for necessario para sua regularidade.

11. Exercer a policia no recinto do edificio, procedendo do modo prescripto nestes Estatutos contra os que perturbarem a ordem, e empregar a maior vigilancia na manutenção dos bons costumes.

12. Admoestar os professores e empregados que se deslisarem dos seus deveres, providenciando na fórma destes Estatutos sobre os casos mais graves e trazendo-os logo ao conhecimento do Governo, bem como as faltas, em que reincidirem depois de advertidos.

13. Reprehender os empregados, que mal procederem, e suspende-los até 8 dias, dando tambem logo parte disto ao Governo circumstanciadamente, a fim de que resolva o que entender mais acertado.

14. Providenciar sobre qualquer occurrencia, que não admitta demora.

15. Designar e convocar os professores honorarios que devem substituir os effectivos.

16. Velar na conservação, asseio, e melhoramento do edificio, e do material da Academia.

17. Corresponder-se directamente com todas as Faculdades e Estabelecimentos litterarios do Brasil, e com as Academias estrangeiras.

18. Assignar os diplomas que forem conferidos pela Academia.

19. Remetter annualmente ao Governo hum relatorio circumstanciado de todos os trabalhos do anno, com a noticia do aproveitamento dos alumnos e regularidade do seu procedimento.

Art. 96. No impedimento ou ausencia do Director fará suas vezes hum Vice-Director nomeado por Decreto, e na falta deste o Professor mais antigo.

Art. 97. O Director poderá exigir dos Professores todas as informações de que carecer, devendo estes satisfazer-las promptamente, bem como prestar-se aos trabalhos academicos do que os incumbir o mesmo Director. (BRASIL, 1855, p. 10-11)

O secretário talvez fosse, depois do diretor, o funcionário mais importante da AIBA, tendo em vista que o mesmo deveria desempenhar funções das mais variadas, entre elas: ter conhecimento a respeito das belas artes; línguas estrangeiras; transmitir as ordens do diretor; redigir as atas das reuniões; controlar a frequência dos professores, devendo em caso de falta, avisar ao diretor; cuidar da parte financeira da instituição; auxiliar o diretor na segurança, e disciplina da academia; entre outras. Percebe-se que era preciso que este funcionário possuísse um alto nível intelectual.

No estatuto, Porto Alegre propunha dois tipos de professores: efetivos e honorários. Os professores efetivos eram responsáveis pelas aulas, a comparecer a elas na hora pré-determinadas, controlar dos alunos com base na disciplina (silêncio, respeito, etc.), bem como participar de todas as seções, e principalmente, como inovação, o estatuto estabelecia que os professores deveriam apresentar:

[...] hum programma circunstanciado de ensino da respectiva Cadeira, declarando o methodo que terá de seguir, e a maneira por que desempenhará suas funções.

Este programma será submettido por escripto a aprovação do Corpo acadêmico. (BRASIL, 1855, p. 12)

Essa atitude foi inédita na AIBA. Pelos novos estatutos, cada professor deveria elaborar o programa de sua disciplina e submetê-lo a congregação para que houvesse uma avaliação prévia³¹, e caso não fosse aprovado pelo corpo acadêmico, na sessão seguinte outro professor poderia apresentar sugestões ou críticas ao programa apresentado. O grande intuito de Porto-Alegre era fazer com que houvesse na Academia um padrão metodológico geral, em que fossem compartilhados os métodos e o ensino entre os docentes da instituição.

Em relação aos professores honorários, estes seriam eleitos nas reuniões do corpo acadêmico, sendo indicados pelo diretor, ou por “três membros de qualquer das Secções” (BRASIL, 1855, p. 14), e só tomariam posse se aprovados pelo governo Imperial. Esses professores estariam aptos a substituir os professores efetivos caso houvesse impedimento deles ou quando fossem solicitados pelo diretor.

Entre as novas funções estabelecidas pela reforma, estava o conservador da pinacoteca, que também deveria ser restaurador de quadros, deveria prezar pelo zelo no espaço, no intuito de proibir a danificação dos painéis; repara-los caso se encontrassem deteriorados; e fazer com que o espaço estivesse sempre conservado. A pinacoteca se apresentava assim como um importante espaço, principalmente para os estudos, como também na forma de enriquecer a galeria da instituição de obras de artistas sintonizados com a questão “nacional”, sobre isso Porto-Alegre afirmou que:

Os pintores, e mesmo os escultores, com a criação desse arquivo nacional, trabalharão com gosto e na esperança de aí deixarem um documento de sua perícia; e com os painéis que temos, e com os que se forem adquirindo, poder-se-á obter o que as mais nações obtiveram; é uma lenta, mas segura, e de infalível resultado. (SQUEFF, 2004, p. 218).

Os estatutos definiam também outras atividades para além das disciplinas curriculares, da AIBA:

Art 10º. A Academia das Belas Artes no desempenho do fim de sua instituição, e no intuito de promover o progresso das Artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição, e enfim no auxiliar o

³¹ Dentre outras questões, essa prática resultou na oposição de alguns professores à gestão do então diretor, Porto-Alegre, como também a reforma de 1855.

Governo em tão importante objeto, empregará na proporção dos recursos que tiver os seguintes meios:

- 1º. O ensino teórico e prático das matérias declaradas no art. 4º;
 - 2º. Concursos públicos e particulares;
 - 3º. Exposições públicas;
 - 4º. Prêmios aos melhores trabalhos artísticos;
 - 5º. Viagens de seus alunos mais distintos à Europa a fim de se aperfeiçoarem;
 - 6º. Aplicação das matérias que formam o plano de seu ensino à Industria nacional;
 - 7º. Uma Biblioteca especial ao objeto de sua instituição;
 - 8º. Sessões públicas em que se leiam escritos sobre as artes, e se discutam matérias concernentes ao seu progresso;
 - 9º. Publicação de um periódico constando o texto e estampas apropriadas.
- (BRASIL, 1855, p. 03)

Os novos estatutos tratavam das mais específicas questões, como o caso dos alunos, cuja frequência, faltas e atrasos seriam fiscalizadas pelo guarda da academia. Neste Capítulo do estatuto, “Dos Alumnos e sua frequencia, e da Policia academica”, encontrei 29 artigos que tratam em sua maioria das faltas, punições, da desordem, desobediência e julgamentos. Percebe-se um forte rigor presente nestes estatutos quanto à ordem,

Art. 138. Todos os alumnos são obrigados a respeitar o Director, Professores e mais Empregados, a conservar o maior silencio durante as aulas, e a terem a maior applicação e assiduidade.

Art. 139. He-lhes prohibido fazerem vozerias, e passearem em grupos dentro da Academia.

Art. 146. O alumno que perturbar o silencio, causar desordens dentro da aula, ou nella proceder mal, será reprehendido pelo Professor. (BRASIL, 1855, p. 16)

Os alunos da AIBA deveriam saber minimamente: ler, escrever e contar. Também deveriam pagar a anuidade de 4 mil-réis. Essas exigências reforçam as críticas e constantes reclamações por parte dos professores da baixa capacidade dos alunos e sua má formação inicial, demonstrando também a que tipo de público a AIBA estava atendendo, tendo em vista a baixa anuidade.

Além de todas as proibições e normatizações, percebe-se que os professores assumem outras funções além das aulas: eles seriam encarregados também de exercer “a policia dentro das respectivas aulas, e deverão auxiliar o Director na manutenção da ordem e respeito dentro do edificio da Academia” (BRASIL, 1855, p. 18).

Em 26 de novembro de 1855, Porto Alegre enviou ao professor de “Paisagem, flores e animais”, Augusto Muller, um documento no qual expunha sua crítica em relação às propostas do programa da disciplina apresentado, que mantinha em suas aulas práticas que

estavam indo contra a ideia da reforma, como o ensino a partir de cópias de quadros e de exemplos europeus. Na visão de Porto-Alegre, isso fazia com que faltassem no geral, exemplos americanos, mais especificamente brasileiros. Depois de realizar estas cópias, os alunos iriam de imediato para a produção de pinturas a óleo, para que fossem habilitados na prática do uso das cores, e depois passariam ao estudo do natural. Para o diretor, era imprescindível que a cadeira oferecesse aos alunos e mais ainda, ao país, o estudo da natureza nacional, em que os alunos fizessem suas pinturas utilizando como cenário a natureza do Brasil, e não se utilizar de exemplos europeus para a confecção de cópias.

A falta absoluta que temos de exemplares americanos em suas formas, é o que conduz o sr. Professor a lançar mão dos exemplares europeus a fim de adestrar o aluno na prática manual do desenho; porém parece-me que o sistema se tornará incompleto e infrutífero para o fim da reforma da Academia, que é o de satisfazer as necessidades do país e dos alunos [...] (PORTO-ALEGRE *apud* GALVÃO, 1959, p.51)

Porto-Alegre frisava a necessidade de que o professor deveria levar os seus alunos ao contato direto com o natural, e indicava que esses, ao invés de iniciarem seus estudos a partir da pintura a óleo, que o fizessem a partir da aquarela, que permitiria ao aluno um avanço em relação à sua própria arte, passando assim da monocromia para policromia, e depois para o exercício na pintura a óleo. O diretor definiu, na carta enviada ao professor Muller, quais deveriam ser as prerrogativas para o professor da disciplina de Paisagem:

Se o professor de paisagem não tiver noções gerais de botânica, geologia, e mesmo de meteorologia, nunca poderá perceber a diferença que existe entre as diversas formações de terrenos, nem o caráter peculiar das rochas, segundo sua primitiva ou secundária estrutura, nem as plantas que convém situar nestes lugares, e em seus climas próprios. (PORTO-ALEGRE *apud* GALVÃO, 1959, p.54)

Diante da crítica feita, percebe-se que Porto-Alegre se mostrou defensor de que os paisagistas americanos deveriam privilegiar a natureza de sua terra, no caso dos pintores brasileiros, o Brasil, que segundo o próprio diretor, seria a partir da obra feita em sua terra que esses artistas “tirarão a sua glória e seu pão” (GALVÃO, 1959, p.55). É bastante perceptível o caráter nacionalista presente nas ideias e posicionamentos de Porto-Alegre, tanto nas críticas que tece em relação às artes, como também na própria elaboração dos estatutos da AIBA, em que constou seu posicionamento em relação à arte no Brasil.

Em relação aos concursos, os estatutos inovaram em várias questões, principalmente no que tange à valorização daqueles nascidos no Brasil, e mais especificamente aqueles que eram filhos da própria academia. É perceptível uma forte cobrança quanto aos que poderiam

participar dos exames para AIBA, bem como limitar as formas de ingresso na academia que, além do concurso, podia se dar apenas por “mérito transcendente”. Definiam-se claramente aqueles que não poderiam fazer parte nos concursos da academia:

Art. 54. Todos os Artistas podem tomar parte nos concursos da Academia, ainda mesmo que não sejam filhos della.

Exceptua-se:

1º Os que tiverem mais de 30 annos de idade;

2º Os que tiverem feito seus estudos fóra do Império;

3º Os estrangeiros que não forem filhos da Academia;

4º Os Membros do Corpo Academico. (BRASIL, 1855, p. 16)

Um dos pontos que também tem destaque na reforma é aquele referente ao “ensino técnico”. Do art. 76 ao 80 se define as disciplinas que seriam de interesse da nação, com o intuito de garantir o progresso tanto nas artes, como na indústria:

Art. 76. As aulas de Mathematicas applicadas, de Desenho geometrico, de Escultura de Ornatos e de Desenho de Ornatos, que fazem parte do ensino Academico, tem por fim tambem auxiliar os progressos das Artes e da industria Nacional.

Art. 77. Haverá sempre nestas tres ultimas aulas duas especies de alumnos: os Artistas e os Artifices, os que se dedicão ás Bellas Artes, e os que professão as Artes mechanicas. Os alumnos desta segunda especie terão hum livro proprio de matricula, no qual se declarará a profissão que seguem, para que os Professores o saibão e possam dirigir os seus estudos convenientemente.

Art. 78. Estes alumnos deverão ser apresentados por hum mestre approved pela Academia, o qual certificará o ramo da arte a que se dedicão.

Os alumnos de fóra da Capital serão apresentados pela Camara Municipal ou pela autoridade principal do lugar, em que habitarem, juntando ao seu requerimento certidão de baptismo.

Art. 79. Os alumnos desta ordem que forem approveds em Mathematicas, e julgados sufficientemente habilitados no desenho geometrico, obterão hum attestado do Corpo Academico.

Se a estes estudos theoricos juntarem hum exame pratico de sua Arte ou Officio, perante huma Junta de mestres, nomeada pelo referido Corpo, poderão alcançar o diploma de mestres.

Hum Regulamento especial será feito para esta ordem de alumnos, no qual se marcará a maneira de proceder-se a estes exames praticos fóra da Academia.

Art. 80. O Corpo Academico nomeará tantas commissões compostas de mestres praticos de officios de reconhecida pericia quantas julgar necessarias para o bom desempenho das disposições anteriores. (BRASIL, 1855, p. 9-10)

Neste trecho dos Estatutos, há a divisão dos alunos em dois tipos: “alumno-artista” e “alumno-artifice”, o primeiro se dedicaria às Belas Artes e o segundo às Artes mecânicas,

muito embora, ambos tivessem que participar inicialmente das mesmas disciplinas. O aluno-artífice, diferentemente do aluno-artista, não teria acesso às outras disciplinas, a não ser àquelas pré-estabelecidas – desenho geométrico, desenho de ornatos e escultura de ornatos – tendo em vista que todas as outras disciplinas da AIBA eram voltadas para a formação do artista. Percebe-se que Porto-Alegre a todo o momento buscava uma separação desses dois tipos de alunos/profissionais:

O homem que nasce artista não é uma organização mecânica aplicada a esta ou àquela parte de uma das harmonias do belo, é uma organização fecunda em pensamentos, é uma cabeça como a de Fábio, que ensinou a Marco Aurélio a distinguir o falso do verdadeiro, o aparente do real; é uma cabeça como a do mestre do divino Platão, como ade Luciano, que passam das formas à essência, e da matéria ao espírito, e do mundo geométrico ao metafísico; são fôrças da natureza, que aplicadas às ciências dão Newton, Descartes, Leibnitz e Filangieri, ou essas melodias do espírito reveladas pelo metro, que atravessam os séculos com toda inteireza de sua nobre entidade, como Homero, e Virgílio, como Dante e Ariosto, como Camões, Manzoni, ou como Mozart e Pergolesi. (PORTO-ALEGRE apud GALVÃO, 1959, p.40)

Assim, Porto-Alegre mostrava como enxergava as diferenças entre o artista e o artífice: considerava que embora estudassem inicialmente as mesmas cadeiras, eram diferenciados pela capacidade do artista em criar, “organização fecunda de pensamentos”.

A reforma no ensino técnico se enquadrava naquilo que o governo imperial recomendava expressamente quando solicitou a Porto-Alegre a reforma da academia, tendo em vista que era necessária a implantação do ensino industrial para que a nação acompanhasse os ideais de progresso e desenvolvimento das nações ditas “civilizadas”.

Também nos artigos da reforma apareceu algo que até então na AIBA não existia, e era um dos motivos que fazia com que a academia não fosse vista com maior interesse pelo público, a certificação. Logo que assumiu a Academia Porto-Alegre teve como intuito fazer da AIBA um espaço de autoridade no meio artístico e solicitou ao governo imperial a permissão para poder gerar certificados àqueles que fossem avaliados pela instituição, e entregar esses certificados conforme a especialidade individual de cada profissional a fim de dar garantia àqueles que procurassem os mais diversos serviços desses profissionais, relacionados às artes (e que muitas vezes, eram iludidos por falsos artistas).

A Academia pede ao Governo de Vossa Majestade Imperial a licença para dar certificados aos mestres de desenho e pintura que voluntariamente se apresentem para serem examinados, e para que nestas cartas se lhe marque a especialidade do seu ensino; (PORTO-ALEGRE apud GALVÃO, 1959, p. 71-72)

Para estimular a boa atuação dos alunos, também foram organizadas as premiações, conferidas a quem obtivesse o melhor desempenho ao longo do ano letivo. Essas premiações garantiam desde medalhas e distintivos até a mais ambicionada premiação, que era a viagem à Europa para concluir os estudos e, com uma pensão anual paga pelo estado. Os prêmios eram conferidos àqueles que expusessem seus trabalhos nas “exposições públicas” e “exposições gerais”. A primeira acontecia a cada fim de ano e garantia a entrega de medalhas (de ouro e prata) e de distintivos, contando com a participação de todas as turmas, e com duração de três dias, a segunda, de acordo com os estatutos, aconteceria a cada dois anos, contando com a duração de quinze dias e poderiam propor apresentação de trabalhos desde alunos e professores da academia, como também de artistas nacionais e estrangeiros e garantiria como prêmio a pensão anual na Europa. Os trabalhos eram avaliados por um “Júri Acadêmico”. Eram organizados da seguinte forma:

Art. 68. Os premios conferidos pela Academia serão de 1ª, 2ª e 3ª ordem.
O de 1ª ordem será dado ao alumno brasileiro mais distincto da Academia, e constará de huma Pensão annnal na Europa pelo tempo que lhe for designado na conformidade do Art. 74.
Os de 2ª ordem serão conferidos aos artistas que mais se distinguirem nas Exposições publicas, ou áquelles a quem a Academia julgar dignos destas distincções por seus trabalhos artisticos.
[...]
Os de 3ª ordem serão distribuidos pelos alumnos durante o anno escolar nos concursos de emulação, e nas Exposições finaes.
[...]
Art. 70. Os premios de 2ª ordem poderão ser conferidos por muitas vezes ao mesmo individuo, e constarão de medalhas especiaes ou distinctivos que o Corpo Academico solicitará do Governo Imperial.
Art. 71. Os de 3ª ordem constarão de medalhas de ouro e prata semelhantes as que até agora tem sido conferidas.
As medalhas de ouro só serão dadas no fim do anno, e as de prata durante o anno nos concursos trimensaes.
[...]
Art. 74. De tres em tres annos partirá hum pensionista o qual ficará seis annos na Europa se for Pintor Historico, Escultor, ou Architecto, e quatro se for Gravador ou Paisagista.
Art. 75. Os Pensionistas seguirão as instrucções que lhe forem expedidas pelo Corpo Academico, depois de approvadas pelo Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio, e as recommendações do mesmo Corpo, e deverão corresponder-se com o Director frequentemente sobre o estado de seus trabalhos, e a maneira porque forem desempenhando as ditas instrucções. (BRASIL, 1855, p. 8)

As Exposições tornaram-se espaço de divulgação dos trabalhos³² dos artistas. Enquanto a Academia era o campo de produção da obra, essas exposições se tornaram momentos de consagração dessas obras e dos artistas. Como dito anteriormente, esses eventos passaram a promover e atrair, a participação da população, como também o interesse de estrangeiros, também funcionando como estímulo para as artes no país. Além disso, as exposições serviram para incrementar o acervo da academia, tendo em vista que a instituição passou a “aconselhar”, através das comissões de avaliação, a compra de obras que se destacassem nas Exposições. Fernandes (2001) alerta que:

A Academia monopolizou o movimento artístico, seja através do ensino e produção de obras de arte, seja como órgão do Governo, consultor ou executivo, de projetos artísticos que consagravam como oficiais o gosto e as tendências da arte brasileira. Mesmo a intensa atividade de reformas e decoração de igrejas de Ordem Terceira concorreram para isso, contratando artistas da Academia, e solicitando à sua Congregação a organização de Comissões de avaliação para acompanharem os projetos apresentados às Mesas dessas Ordens, ou avaliarem as obras terminadas, procurando assim zelar pelo bom gosto necessário aos edifícios da cidade. (FERNANDES, 2001, p. 292).

Na gestão de Porto-Alegre, aconteceram apenas duas Sessões da Congregação, ambas em 1855 (06 e 28 de dezembro), nas quais foram entregues os chamados prêmios de terceira ordem, que contou com a presença do Ministro do Império em ambas as sessões, e ilustremente com a presença do Imperador, na segunda. Querendo assim mostrar o interesse do estado nas atividades desenvolvidas naquela instituição. Em seu diário, o diretor diz:

Sua Majestade foi assistir aos primeiros exames que se fizeram na Academia em Aritmética, Geometria Descritiva e Ótica e aos de Desenho Geométrico, Perspectiva e Teoria das Sombras. Fiz um pequeno discurso agradecendo a Sua Majestade que me fez a honra de mandar sentar-me junto de si no estrado em que estava, o que causou grande expectativa por ser uma distinção rara. O senhor Ministro do Império e os Secretários ficaram em plano inferior. (PORTO-ALEGRE *apud* GALVÃO, 1959, p. 55)

Destaca-se nesta atitude do Imperador, a confiança e o apreço por aquele que assumira a Academia através de sua indicação, demonstrando isso diante de todos os presentes, inclusive as autoridades, como é o caso do Ministro do Império e Secretários. Este gesto também reafirma a autoridade do diretor, que passara a ter um papel determinante no projeto da nação.

³² Poderiam ser apresentados monumentos, estátuas em praça pública, medalhas, cenários, decoração de edifícios, etc.

A proteção às artes e aos artistas era, em última instância, a garantia de concretização do aparato simbólico e da participação no projeto civilizatório, à frente do qual se colocava a figura do Imperador.

[...]

A Academia era, portanto, um dos centros voltados para os objetivos do Imperador e sobre o qual ele exercia forte influência. Nesse sentido os ideais românticos de Porto-Alegre e de outros intelectuais frutificaram até certo ponto [...]. Sendo a Academia um órgão do Governo, essas questões tornam-se importantes para a nossa discussão: o artista, na realidade, estava sob essa engrenagem de poder [...]. (FERNANDES, 2001, p. 297-198).

A presença do Imperador acompanhando as atividades desenvolvidas pela AIBA mostrava seu interesse, como também a busca por resultados dos investimentos feitos pelo Governo Imperial para que a instituição passasse a dar retorno aos objetivos do Império, com o citado projeto civilizatório, como também a preparação e formação dos artistas nacionais, que seriam os responsáveis por trazer ao país o progresso pelas artes.

Isso pode ser observado seja na confecção dos inúmeros retratos oficiais, para divulgar sua imagem na Corte e nas Províncias, na assistência à sua família no ensino das artes. O fomento ao bom gosto, através da produção acadêmica, forjando a arte do Brasil, estava a serviço da divulgação da imagem do Império, segundo os ideais de D. Pedro II. (FERNANDES, 2001, p. 296-297).

Na Sessão de 06 de dezembro de 1855, Porto-Alegre destacou a importância que a Academia passava a assumir e quais resultados deveria apresentar:

O Govêrno Imperial não mantém esta Academia, como um objeto de luxo, para que se diga: também temos escola de belas artes. Não; ela está criada para satisfazer às necessidades do país, para criar artífices e artistas, para espalhar o seu benigno insuflô na indústria do país, e para observar no decurso do tempo aquêles de seus alunos³³ que se mostram dignos de proteção do Imperador, e os que deverão completar os seus estudos na Europa; pois que, por ora é impossível adquirirem o perfeito conhecimento e prática da arte neste Império. O nosso país, se é pobre de recursos artísticos, é mui rico e generoso em bons desejos, e a prova aí está nesta criação das aulas industriais, e nesse regulamento publicado há pouco sobre os pensionistas do Estado que tão bons resultados já deram no espírito de alguns moços instruídos, que pediram a seus pais o virem aqui adquirir direto a esses favores. (PORTO-ALEGRE *apud* GALVÃO, 1959, p. 65-66)

A fim de obter melhor retorno dos pensionistas brasileiros no velho continente, Porto-Alegre propôs normas que pudessem garantir que o aluno participasse de cursos e aulas na

³³ Importante destacar, que nessa Sessão, há a entrega de prêmios a vários alunos, entre eles, Pedro Américo, que posteriormente se tornou pensionista do Imperador na Europa.

Europa. Entre elas, que os alunos buscassem um tutor/mestre em um prazo máximo de 15 dias, e este seria responsável por dar informações sobre o pensionista a legação brasileira, especialmente sobre a frequência, mantendo assim um controle rígido do dia-a-dia dos estudantes pensionistas, levando em consideração que a pensão seria entregue a partir da comprovação da assiduidade do aluno aos cursos.

Aqueles que não conseguissem em um prazo de três anos conquistarem algum prêmio (medalha ou menção honrosa) nos concursos promovidos na França, deveriam obrigatoriamente retornar ao Brasil.

Exemplo disso foi o fato de que assim que assumiu, Porto-Alegre entrou em contato com Victor Meireles, um dos pensionistas da AIBA, e solicita que o pintor mantenha correspondências com a instituição, e passou a cobrar que enviasse cópias feitas nos museus europeus, de obras clássicas para enriquecer a biblioteca da academia.

Pela maneira que procedeu a Academia, verá V. S. A atenção prestada aos seus esforços, e o como se encaram sèriamente as produções daqueles que deverão, um dia, vir dar um novo lustre a esta Academia. Obedecendo ao preceito de uma de suas cartas, passo a referir-lhe o que sinto a respeito das suas novas obras, e expor-le, com franqueza paternal as minhas idéias a respeito dêstes tão esperançosos trabalhos. (PORTO-ALEGRE *apud* GALVÃO, 1959, p. 85-86)

Também é perceptível, no que se refere aos alunos pensionistas, a hierarquização instituída na AIBA. No art. 74 há uma diferenciação na duração da estadia em relação àqueles que estavam indo como pintores históricos, escultores ou arquitetos, daqueles que viajam como gravadores ou paisagistas. Em referência ao primeiro grupo, os alunos eram favorecidos com a pensão anual durante seis anos, enquanto os do segundo grupo ficariam na Europa por até quatro anos.

Em relação às sessões do corpo acadêmico da AIBA, a reforma apresentava que seriam públicas ou particulares. As públicas aconteceriam quatro vezes ao ano, e nelas todos seriam convidados a comparecer, e “se farão a distribuição dos premios e leituras de memorias e discussões sobre objectos artisticos, que sejam interessantes.” (BRASIL, 1855, p. 08). Quanto às sessões particulares, essas seriam estabelecidas conforme a necessidade tanto do corpo acadêmico quanto do diretor, e apenas o corpo acadêmico, tomaria parte. Os assuntos que poderiam ser tratados nessas reuniões eram dos mais diversos:

De tudo quanto for a bem do ensino e progresso das Bellas-Artes;
Das representações que tenha de dirigir aos altos poderes do Estado a bem do progresso das artes e dos melhoramentos da Academia;

Da organização dos programmas das aulas;
 Do julgamento dos Concursos;
 Das propostas para as nomeações dos Professores effectivos e honorarios;
 Das nomeações dos Membros correspondentes e honorarios;
 Das emendas, alterações e additamentos que a experiencia aconselhar nestes Estatutos ou nos Regulamentos, e praticas da Academia;
 Das modificações que se tornarem necessarias nos programmas das aulas;
 Da moralidade dos membros do mesmo Corpo em questões artisticas;
 Das cartas de habilitação aos professores de Desenho e Pintura, que ensino fóra da Academia, e que desejarem este documento de sua capacidade.
 (BRASIL, 1855, p. 9-10)

A partir da nomeação de Porto-Alegre, a AIBA passou a gozar de notável prestígio perante o governo imperial, prova disso foram as quantias que começaram a ser repassadas para a academia (5:000\$000 anuais, com intuito de reestruturar a academia), entre solicitações atendidas em favor do diretor. Uma das solicitações foi feita em 05 de janeiro de 1855, em que o diretor da AIBA propôs a criação de uma biblioteca, a fim de garantir à instituição um local para que aqueles que não tivessem acesso, muito menos condições de adquirir livros, pudessem dispor de um lugar para estudo. Além da solicitação de verba para a construção da biblioteca, foi feita também a solicitação de utensílios que, para Porto-Alegre eram indispensáveis para que se acomodassem as obras, bem como para atender aos usuários. Em carta ao governo, Porto-Alegre discriminou onde os livros deveriam ficar, bem como os demais materiais necessários para a biblioteca:

[...] colocá-los [os livros] em estantes de madeira incorruptível e envidraçadas, porque não há já lugar para acomodar as obras que nos vieram da Europa. Às três grandes estantes, que pede a sala, será preciso juntar uma boa mesa e cadeiras para as reuniões acadêmicas e leituras ordinárias, mas nada disto será realizavel sem que V. Ecv. O queira, e me mande fornecer os fundos necessários para isto, o que avalio em dois contos e oitocentos mil réis. (PORTO-ALEGRE *apud* GALVÃO, 1959, p.76, grifos do autor)

A todo instante, na carta enviada, Porto-Alegre falava do quão importante seria o espaço para os ideais que o Imperador tinha para a instituição. Em um trecho da carta, o diretor da AIBA relatou os benefícios que a biblioteca traria:

Êste novo fato será um toque na grande obra começada para a realização do magnânimo pensamento de Sua Majestade Imperial, no que é relativo à propagação do gosto das artes, e o futuro do artista, que se estão criando à custa de grandes sacrificios de dinheiros públicos. (PORTO-ALEGRE *apud* GALVÃO, 1959, p. 75-76)

Na mesma carta, Porto-Alegre se referiu ao espaço destinado aos artistas nos trabalhos públicos, afirmando que eram poucas as encomendas que surgiam neste âmbito, e que não havia possibilidade de “progresso nas artes” diante de tantas privações que o artista passava no Brasil. (PORTO-ALEGRE *apud* GALVÃO, 1959, p. 76-77).

Com a Reforma Pedreira colocada em prática, Porto-Alegre tentou encaixar a instituição nos rumos do “progresso” que estava em pauta no século XIX, bem como fazer dela um “espaço social para o artista”. Ao assumir a AIBA, percebe-se que Porto Alegre almejava fazer da instituição a “instância máxima” da questão artística no Império, que além de se preocupar com a formação dos alunos, considerava-se também a fiscalização e controle daquilo que se referisse às artes. Propôs que a Academia fosse responsável de supervisionar tanto a cenografia, como os figurinos utilizados nas apresentações teatrais na corte. Também, como prova disso à divisão adotada entre os alunos da academia. Talvez a proposta de divisão apresentada por Porto-Alegre, entre o artista e o artífice, tenha sido a primeira tentativa de separar os papéis a serem desempenhados no Império, ou seja, ali nasceu uma demarcação daquilo que viria a ser o artista na sociedade imperial.

Ficam claras as intenções de Porto Alegre na proposta feita ao governo imperial, solicitando que na AIBA fossem centralizadas as questões artísticas do Império:

[...] a Academia tem a honra de apresentar a Vossa Majestade Imperial um meio que lhe parece consentâneo com o espírito administrativo a cerva dos teatros e das artes.

A Academia das Belas Artes pode assim como faz o Conservatório Dramático para as peças, e libretos, tomar uma espécie de direção nesta parte artística, pois tôda ela está no domínio especial de seus estudos.

[...]

Assim pois, a Academia das Belas Artes espera das luzes e boa vontade do Govêrno de Vossa Majestade Imperial, um bom acolhimento a esta lembrança, na certeza de que a Academia das Belas Artes, e o abaixo assinado, em particular, se prestarão de muito bom grado para êste serviço útil ao Govêrno, às Artes e ao público. (PORTO-ALEGRE *apud* GALVÃO, 1959, p. 73-75)

Percebe-se que com o passar dos anos, a AIBA assumiu uma postura consagrada de espaço das artes no Império, levando em conta que ao longo do processo de construção nacional e, possivelmente, a partir da Reforma Pedreira, a academia sob a tutela de Porto-Alegre passou a delimitar espaços para o artista e para as artes, bem como auxiliou a consolidar divisões no *campo* em formação, destacando sempre a real função do artista.

Campos, para Bourdieu são:

[...] espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes [...]. Há leis gerais dos campos: campos tão diferentes como o campo da política, o campo da filosofia, o campo da religião possuem leis de funcionamento invariantes (BOURDIEU, 1983, p. 89, grifos do autor).

Para Bourdieu, o *campo*³⁴ é um espaço social em que aqueles que estão nele inseridos fazem parte de uma *rede de relações* recíprocas perante suas atividades, dessa forma, aqueles que são formados por uma dada escola/disciplina partilham de um *espírito literário, científico ou artístico* comum, e que juntos aos seus pares mantém relações de comunicação e “cumplicidade”.

Em linhas gerais, os intelectuais brasileiros do século XIX, atuavam em vários ofícios, espaços e instituições, etc., eram pintores, escritores, arquitetos, médicos, historiadores, poetas, etc.³⁵, marcando assim a falta de uma delimitação do *campo intelectual* no Oitocentos.

Acredito que o projeto alavancado com a Reforma de 1855 foi fundamental para a gênese de um *campo artístico* no Brasil. Como discutido, a reforma foi marcada pela concepção de gerar desenvolvimento, e progresso na cultura e nas artes, sempre destacando a importância da nação e servindo ao Governo Imperial. Para tanto, foi necessário antes de tudo, preparar e melhor qualificar os artistas formados no Brasil, com intuito que estes representassem “as cores da pátria”, que carecia de intérpretes de sua própria natureza, bem como de fatos marcantes da história nacional. Somando a isso, a profissionalização do ensino das artes no Brasil estabeleceu critérios de avaliação e ofereceu certificação como forma de habilitar o profissional das artes. Além de buscar métodos de ensino para a Academia, Porto Alegre lançou as bases para a formação de um campo artístico, bem como uma arte tipicamente brasileira, tendo em vista a separação dos ofícios do artista e do artífice, fazendo com que só se alcançasse a profissão de artista aquele que de fato tivesse tido uma formação para isso, conquistando diplomas, ou sendo premiado com as bolsas de viagem, o que para Bourdieu (2003) é o *capital simbólico*:

³⁴Para o autor, existem vários campos (político, econômico, religioso, artístico, etc) que são autônomos e diferentes entre si, mas dialogam.

³⁵ Eram em sua maioria bacharéis, jornalistas, engenheiros, médicos, entre outros, que através da educação superior garantiram sua forte participação em altos cargos do governo. Exemplo disso é o próprio Manuel Araújo Porto Alegre (escritor, político, artista, historiador, crítico de arte), Francisco Sales Torres Homem (advogado, jornalista, político e diplomata), Joaquim Manuel de Macêdo (médico, escritor, poeta e professor), Joaquim Nabuco (advogado, político, diplomata e jornalista), José de Alencar (advogado, político, jornalista, escritor), entre outros tantos. Esses homens muitas vezes presentes nos mais variados espaços da vida pública do Império, (Assembleia Geral, Ministérios do Império, Academia Militar, Faculdades de Medicina e Direito, Colégio Pedro II, da Academia Imperial de Belas Artes, IHGB, etc.).

O capital simbólico – outro nome da distinção – não é outra coisa senão o capital, qualquer que seja a sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio. (BOURDIEU, 2003, p. 101).

A Academia nesse contexto seria o *campo de produção e formação* dos artistas, que estaria inserida de forma mais ampla em um *campo político e econômico*, representado pela monarquia, da qual a AIBA era dependente e submetida aos seus interesses, o que também fazia da Academia parte integrante do estado, recebendo dele legitimidade para legislar sobre as artes. A AIBA era, portanto, um espaço de inter-relação, entre os artistas e a sociedade, como podemos destacar através das Exposições Gerais, que se tornaram espaços de consagração, ou um “campo de consagração” das artes e artistas no Brasil, como também da própria academia e seus métodos.

Embora tenha passado poucos anos à frente da AIBA (1854-1857), Porto-Alegre conseguiu implantar boa parte das reformas propostas, bem como deixou encaminhadas muitas transformações para o espaço destinado ao artista. Squeff (2004) escreveu sobre isso:

Ao conceber e pôr em prática aquela que foi a maior reforma da academia durante o Império, Porto Alegre conseguiu delinear uma função para o órgão. No curto período em que foi seu diretor, o artista implementou as medidas que faltavam para a academia legitimar-se definitivamente como instituição governamental. Vinculando-a explicitamente ao projeto político do governo monárquico, deu à instituição um sentido, uma função que a despeito da atuação profícua de homens como Debret e Félix Émile Taunay, não fora até então claramente definida. (SQUEFF, 2004, p. 182).

Indício disso foram os anos que se seguiram, principalmente as décadas de 1860 e 1870, em que se viu o apogeu das reformas propostas nas artes no Brasil. Em que se destacou principalmente a pintura histórica, que estava diretamente ligada ao amplo programa oficial do Império, à ideia de nação liderada pela escola romântica, que tinha como mote o culto à pátria. Com o objetivo de elaborar uma narrativa sobre o passado do Brasil, contribuindo para um ideário de nação que perpassaria todo o Império, na intenção de inserir no imaginário da população sentimentos patrióticos.

[...] o romantismo brasileiro teve como cenário histórico os anos posteriores à independência. Assim, a tarefa que se impunha aos homens da época era praticamente a de completar a obra de emancipação política, dotando a nação em constituição de maior autonomia cultural. Nesse esforço, os brasileiros encontraram no romantismo europeu [...] amplo repertório de referências para a busca da emancipação mental. (RICUPERO, 2004, p.85)

Sobre a pintura histórica e seu papel de destaque em detrimento das outras, Fernandes (2007) explica:

[...] a pintura histórica era um gênero afeito dos artistas de grande talento, aos quais estaria reservada a elevada missão de perpetuar episódios da história nacional. Comprometida com o programa oficial, devendo voltar-se para o culto a pátria, através da narrativa do passado da nação; para a consagração da moral e das virtudes, através dos símbolos e das alegorias; para a representação da nobreza através dos retratos. Tais representações, de cunho oficial, iriam contribuir para a construção do imaginário da nação, no discurso narrativo dos temas representados. (FERNANDES, 2007, p.4)

Mesmo após a saída de Porto-Alegre da AIBA, percebe-se que suas reformas marcaram o rumo da academia até o fim do Império, indício disso é a ascensão de artistas da AIBA que haviam ido a Europa. A exemplo dos casos de Victor Meireles, Pedro Américo, Agostinho José da Mota, entre outros, que alcançaram uma grande visibilidade nacional diante de suas produções, o que marcaram fortemente a arte brasileira nos oitocentos por retratarem fatos da história nacional.

Fernandes (2001) afirma sobre a pintura histórica, especificamente a pintura de batalhas:

As pinturas de batalhas cumpriram o seu papel e ao serem colocadas em exposição na Academia, mantinham vivo mais do que nunca, o compromisso assumido pela instituição como centro formador de artistas e de futuros professores que, através da pintura histórica, principalmente, reinventavam o passado, exaltavam os feitos heroicos e a sua gente, as suas riquezas, consagravam os símbolos nacionais. (FERNANDES, 2001, p. 302).

Esses artistas que retornaram da Europa marcaram uma geração de mestres melhor formados e assinalaram novos paradigmas para as artes produzidas no país, trazendo ao centro os debates em torno da formação da “Escola brasileira”. A Academia após a gestão de Porto-Alegre até o final do XIX exerceu o papel de divisão entre o ofício do artista e o ofício do artífice. A esse respeito, Squeff fala:

A Academia de Belas Artes, como instituição consagrada às artes, foi o lócus privilegiado do longo processo, que certamente durou todo o século XIX, de separação entre o artista e o simples artífice e o escravo. De fato, enquanto na Europa as academias surgiram como efeito da emancipação do artista, no Brasil foi a academia que promoveu o artesão à artista. E Porto-Alegre, com a reforma que promoveu na AIBA, teve papel essencial nesse processo. [...] A reforma promovida por Porto Alegre na academia contribuiu para a definição de um papel peculiar para o artista na sociedade do Império. (SQUEFF, 2004, p. 197).

3. UMA PROPOSTA DE ENSINO: AS CONSIDERAÇÕES FILOSÓFICAS SOBRE AS BELAS ARTES ENTRE OS ANTIGOS

Pedro Américo (que se encontrava na Europa até 1864), foi convocado a participar pelo próprio imperador, que em carta “ordena” o retorno do jovem pintor ao Brasil o mais breve possível, com a missão de participar do concurso para a cadeira de Desenho Figurado, na Academia Imperial de Belas Artes.

Simultaneamente a seu retorno ao Brasil para o referido concurso, Américo iniciou uma série de publicações no periódico carioca *O Correio Mercantil*³⁶, esses estudos, inseridos na coluna *Belas Artes*, foram intitulados de *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos*³⁷. Estes textos apareceram como um compromisso pessoal e político do pintor, no qual ele atentava - aos moldes das mudanças que Porto-Alegre³⁸ fez ao longo de sua gestão a frente da AIBA - para a necessidade, desenvolvimento e fomentação das artes no Brasil.

Ao longo de 22 publicações, Américo expôs uma sequência de conteúdos relativos aos estudos de História da Arte, o que nos mostra suas aspirações e perspectivas em relação a elaboração de um curso dedicado a este tema, tendo em vista que desde a reforma de 1855 a AIBA contava em seu currículo com a disciplina de História da Arte, Estética e Arqueologia, que até aquele momento não havia sido inaugurada. Mostrava seu interesse em desde então assumir a cadeira³⁹.

Américo também teceu críticas em relação ao descaso com que no Brasil os artistas sofrem, indicando que os mesmos se deparavam com um espaço de atuação sem prestígio e desvalorizado. O próprio artista assumiu a denominação de “Bacharel Américo” nas páginas de *Considerações Filosóficas*, tentando se afirmar como um intelectual completo, utilizando seu título científico, com o intuito de apresentar o artista tal como os bacharéis: com dotes indispensáveis para o Brasil.

Nas páginas do *O Correio Mercantil*, o “Bacharel Américo” afirmava publicamente sua posição em relação as artes brasileiras, enfatizando as benesses que as mesmas fariam ao Brasil, que segundo ele, se encontrava em um estado de imperfeição: em relação a civilidade e

³⁶ Que nos anos de 1860 havia se tornado entre os jornais do Rio de Janeiro, um dos de maior destaque.

³⁷ Estas publicações foram divulgadas no Jornal *O Correio Mercantil* a partir de 29 de setembro de 1864, sempre ocupando as primeiras páginas do periódico (que possuía 4 páginas), sendo sua última publicação em 28 de dezembro de 1864.

³⁸ Conforme capítulo anterior.

³⁹ O que se efetivou apenas em 1870, quando Pedro Américo de fato assumiu a disciplina, como veremos no próximo capítulo.

progresso. Cabia às artes, através da instrução do povo, elevar a nação ao patamar da perfeição, de profundo desenvolvimento da intelectualidade e patriotismo.

3.1 Aulas de História da Arte: As Considerações Filosóficas

Remette-nos de Paris o Sr. P. Americo de Figueiredo e Mello um interessante trabalho seu a respeito das Bellas Artes entre os antigos. Nesse trabalho se estudão as causas da sua perfeição entre os gregos; e o distinto escriptor o faz proceder por um discurso sobre a importancia dos estudos archeologicos. Agradecendo ao Sr. Americo de Figueiredo o seu valioso escripto, começamos hoje a publica-lo⁴⁰.

Em 29 de setembro de 1864, começou a primeira das inúmeras participações de Pedro Américo nos jornais. Américo iniciou seu conjunto de publicações atualizando o público leitor acerca dos avanços científicos e suas descobertas, principalmente em relação a arqueologia e a linguística. Segundo ele, estas áreas estavam se constituindo como decisivas na reconstrução do saber a respeito das sociedades antigas, pois “o valor das tradições de cada povo tem sido mais bem apreciado, a autoridade dos textos mais bem estabelecida, e a idade do monumentos quase fixada”⁴¹.

Para o autor, ambos os campos do conhecimento estavam contribuindo para a história de povos que até aquele momento pouco se conhecia para além dos Gregos e Romanos, - que eram em seu entender representantes da antiguidade – porque haviam deixado registros importantes de seus conhecimentos a partir de seus filósofos, artistas e poetas.

Américo identificou que esses avanços eram decisivos para confirmar a autenticidade dos fatos que outrora se encontravam sustentados por poucos escritos (como a bíblia) e algumas ruínas encontradas por viajantes e curiosos (templos, pirâmides, figuras gigantescas, etc). Ao longo do texto afirmou que não cabia naquele espaço – do jornal – tratar de todos os acontecimentos históricos:

O nosso fim não é contar aqui a história de cada incidente archeologico, sim fazer sentir, pelos resultados a que se tem chegado com as ultimas descobertas, a importancia dos estudos artisticos applicados à antiguidade ou ao começo da história do espírito humano.⁴²

⁴⁰ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1864, p.1.

⁴¹ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 29 de set. 1864 p. 1.

⁴² AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 29 de set. 1864 p. 2.

Dos fatos tidos para ele como importantes e que destaco: são para as descobertas feitas no Egito, principalmente a interpretação dos seus escritos e elaboração de uma gramática hieroglífica. Para Américo, os escritos eram fontes importantes para se conhecer os acontecimentos, muito embora fossem fontes que segundo ele poderiam ser facilmente manipuladas.

Ainda na introdução das *Considerações Filosóficas*, o autor definiu seu pensamento a respeito das fontes históricas, das quais ele destaca três: a escrita, as tradições e os monumentos.

Os livros são sem duvida a fonte mais fecunda, e o testemunho mais directo dos acontecimentos; porém mais de uma circumstancia pode alterar o character de sua authenticity, e pôr em duvida tudo o que não nos é relatado senão pelo punho de um escriptor, principalmente quando este entrou no drama que descrevo. Jámais o que revela uma só penna, é aceito na sciencia como uma realidade incontestavel, porque nessa vida o interesse encobre muitas vezes a verdade e a penna, a mais illustre, póde tornar-se o brinco de uma paixão.

O segundo elemento da crítica historica merece pouca confiança. Com effeito as tradições nada apresentão de fixo: a imaginação as modifica, as idealisa, obscurece-as, e é difícil devisar a verdade [...]

Os monumentos constituem o terceiro elemento da investigação dos estudos historicos, e o mais authentic, quando a idade de cada um póde ser fixada pelas inscrições que ordinariamente os acompanhão, ou pelo estylo relativo ás produções artisticas da época presumida. Só eles trazem consigo aquele character de veracidade e de critério, que convence, revela verdades superiores á incerteza e á duvida, e satisfaz os mais asepticos indagadores das verdades dos tempos passados.⁴³

Fica claro que Américo enxergava que os estudos arqueológicos eram indispensáveis para confirmar e trazer à tona a veracidade dos fatos de acontecimentos passados. Para ele, a história ganhava a partir da arqueologia um instrumento de auxílio importante, que lhe conferia autoridade. Também argumentou a respeito dos tipos de fontes históricas que os historiadores se deparavam, o papel e a confiabilidade de cada uma delas, das quais ele elevou a um grau de superioridade as monumentais, que no seu entender davam a história a plena clareza e são fiéis testemunhas do modo de vida das sociedades antigas, enquanto que as fontes escritas podiam ser facilmente adulteradas, principalmente quando eram obra de um único autor, as tradições por sua vez adquiriam um grau menor dentre as fontes, por serem, na sua visão facilmente modificadas pela imaginação ou as idealizações de quem as transmitia.

⁴³ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 29 de set. 1864 p. 2.

Segundo Pedro Américo, os monumentos adquiriam a qualidade de clareza e indubitabilidade a partir do exame conjunto com as outras fontes, que faziam com que fosse possível elevar este a um “testemunho permanente do passado”, embora ele mesmo indique que também essa fonte deveria passar por exames para que se comprove ser original e não imitação. Isso, segundo Américo, só seria possível a partir de um estudo das belas artes aplicadas a antiguidade, pois para ele as obras de arte eram os primeiros testemunhos das sociedades, antes mesmo da escrita, e os artistas, por conta disso são profundos conhecedores da história e, portanto, seu saber se tornaria indispensável.

Na parte final da introdução das *Considerações Filosóficas*, Américo destacou seus objetivos e intenções com esse estudo:

Convencidos de que, lembrando este genero de estudos nos nossos jovens compatriotas, poderíamos prestar-lhes tal-qual serviço, empreendemos para isto escrever como nos fosse possível; e sem a pretensão de nos apresentar como archeologo ou como escriptor diante das illustrações litterarias do Brasil, submettemos estes estudos sobre as bellas artes entre os antigos, fruto de muitas horas passadas no Louvre, na Bibliotheca Imperial de Pariz, e no Museu britannico, ao juizo indulgente dos homens de talento, que applaudem a intenção e a idea, quando falta o fundo e a forma, em um trabalho semelhante a este, que talvez sem precedente do mesmo genero em nossa lingua, não deixa de apresentar uma certa dificuldade, sobre tudo para mim, que mais conheço o uso das linhas e das cores, que o das palavras e da penna.

Diriamos que nossa unica ambição, publicando este pequeno livro, é de “servir a nossa patria” se esta usada phrase já não parece banal; e quanto ao que nos toca individualmente, ficamos satisfeitos, se não formos comparados a essas abelhas estereis de que falla um philosopho allemão, que accumulão a cera, mas que não produzem mel.⁴⁴

Ao término deste primeiro escrito, Américo afirmava que seu objetivo era dar a sociedade brasileira oportunidade de contato com as últimas descobertas científicas ao entorno do mundo, bem como introduzir a temática de história da arte nas discussões brasileiras, tendo em vista a carência de tais discussões na instrução pública, que posteriormente, como veremos, ele enfatizou, e por isso a contribuição maior desse trabalho – no olhar de Pedro Américo – era “servir a pátria” na divulgação dessas informações.

No “estudo⁴⁵ primeiro”⁴⁶, ele apontou para a gênese das artes, e sua diversidade entre as sociedades. Para tais apontamentos, ele evocou um conjunto de autores⁴⁷ que recorreram a

⁴⁴ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 29 de set. 1864 p. 2.

⁴⁵ Forma de organização dos capítulos nas *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos*.

respeito dessa origem das artes nas sociedades antigas e a partir da síntese dos diferentes pensamentos ele se utilizou para elaborar suas próprias percepções – e interesses – o que considerava como essenciais o para o nascimento das artes.

Para Américo, e os autores que contribuíram com seu escrito, era quase que unânime a ideia de que as origens das artes estavam profundamente ligadas a religião.

Deus, para o homem das sociedades primitivas, cujas idéas não so elevão facilmente acima dos phenomenos physicos que se succedem todos os dias, é tanto o sol, que salva a terra e a vivifica, como é o fogo, que consomme a myrha; como é o touro excepcional, marcado com o sello da divindade; e elephante gigantesco, que elle crê o mais forte e o mais poderoso animal da terra; a aguia, cujo vôo parece saudar a imensidade; a serpente, cujo veneno elle temem; como são, enfim, todos os seres da natureza e todas as ficções de sua imaginação.

Dessa diversidade de causas nascerão as religiões polytheistas do oriente, que, revestindo os seres da criação de attributos differentes, pedião para a sua fundação as representações materias, não só cada causa em particular, como das modificações que trazião as crenças e a imaginação para augmentarem o poder e a magestade de cada divindade ou causa divinizada. Desde então um ídolo é esculpido á sombra de uma arvore que lhe serve de templo e que o protege; o embryão de uma obra de arte é creado, porque o ídolo é a expressão de um pensamento.⁴⁶

O ídolo e a *ideia* de deus surgiram, segundo a fala de Américo, como a expressão de um pensamento sensível dos povos, que na forma de escultura foi traduzida e cultuada. A partir de então, segundo Américo, a arte surgiu como uma representação ou manifestação dessa ideia. A escultura, de início passou a ser a cópia rústica dos elementos naturais que associam aos deuses, portanto o embrião – do que foi para o autor – da obra de arte. Fica claro em suas argumentações que este início da representação sensível nas sociedades primitivas, foi um momento do qual ele chama de “infância do mundo”, que afirma que houve – de certa forma –, uma unidade em relação a origem das artes entre as sociedades, tendo em vista que apontavam para o mesmo objetivo. Afirmou também que com o passar do tempo cada qual atingiu níveis diferentes de maturidade.

A imagem que se encontra protegida, a sombra da árvore, que inicialmente lhe serve de templo, cria um espaço onde a tribo – a sociedade primitiva – adora o ídolo, pois creem ser

⁴⁶ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 30 de set. 1864.

⁴⁷ Johann Joachim Winckelmann, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, Toussaint-Bernard Émeric-David, Victor de Laprade, Eugène Viollet-le-Duc.

⁴⁸ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 30 de set. 1864, p. 2.

a expressão idêntica da divindade. E neste mesmo espaço inicial, houve as primeiras expressões de alegria, que eram expressas, segundo Américo a partir de

Gritos desordenados, primeira expressão de uma alegria profunda, succedem palavras cadenciadas e mais brandas; nos accents prolongados de um contentamento suave se ligão expressões de um sentimento ingenuo, e ao mesmo tempo heroico; a linguagem singela da família é substituída por phrases sonoras e ternas, energicas e vehementes; que já não exprimem um facto ordinario; a essas phrases se ajuntão sons modulados, ou notas de um valor musical produzindo um cantigo de maviosa melodia: das expressões da alma e da harmonia dos sons se fórma o hymno. A musica e a poesia fazem alliança com a esculptura e com a humanidade.⁴⁹

A partir da escultura, houve uma sucessão de fatos que foram criados, como a música e a poesia, posteriormente a arquitetura – a fim de dar dignidade e honra a imagem – na construção de um espaço proporcional a importância e sublimidade ao ídolo, representação do divino. Também as danças ritualísticas, que eram expressões oriundas dos cantos entoados nos templos: que precisavam ser ornados com materiais dignos e duráveis. Por fim, as cores – a pintura – com intuito de animar o rosto da imagem e o espaço.

A morada do homem foi construída de tábua ou de madeira: o templo ha de ser de pedra. O tecto, á sombra do qual vivem a mulher e os filhos, está suspenso nos carvalhos, nos cedros, ou nas palmeiras reculares; esses pilares de madeira serão nos templos formados de granitos e construídos com uma certa proporção. O bronze, reduzido a laminas, substituirá mais tarde as toalhas ou as grossas tábuas que cobrem as construcções. Os ornatos revestirão as paredes na sua nudez primitiva, como as folhas revestem os campos; e as cores virão, enfim, animar a face da imagem e o interior do templo.⁵⁰

Sobre essas elucubrações, o autor deixa claro que diante da falta de informações e de fatos precisos em relação a gênese das atividades ligadas a arte, sua fala é composta por “simples conjecturas”, e que não se apresentava como a realidade histórica. Mas expostos tais pensamentos críticos, fica claro o intuito dele em dar embasamento às indagações e questões posteriormente colocadas.

No prosseguimento de suas ideias, vemos a oposição que Américo faz em relação à alguns pensadores que defendem que arquitetura teria sido a predecessora das demais artes, levando em consideração que antes do culto a divindade, o ser humano teria ido em busca de

⁴⁹ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 30 de set. 1864, p. 2.

⁵⁰ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 30 de set. 1864, p. 2.

uma necessidade primeira, no caso uma moradia. Ele defende que essa necessidade era puramente material – comparando-a inclusive com os animais que constroem seus abrigos com intuito de proteção – o que para ele, estava longe daquilo que acreditava ser a condição essencial para a feição das artes, que era: o pensamento e a ideia, fruto de uma intelectualidade própria do artista. Pois compreende a origem e própria ideia de arte entrelaçada a uma utilidade maior, e não ligada ao luxo ou satisfação pessoal.

A idéa de arte é inseparável da idéa de um objecto destinado a despertar nos outros homens os mesmos pensamentos que teve o autor no momento da concepção. Ora, não podemos admitir, e ninguém poderá conosco, que as primeiras habitações fossem construídas com outro fim, além do que preenchem as cabanas que ainda hoje servem de morada a alguns restos da população indígena da nossa America, em geral aos pescadores.

O ídolo, porém, foi desde os primeiros tempos o embrião de uma obra d'arte. Se elle imitou, ou exprimiu a semelhança de alguma cousa foi a um tempo a imagem de uma idéa, e por consequencia a fabricação desse ídolo, por muito tempo informo que fosse elle, elevava-se acima de um facto da vida material e instictiva, Se representou um monstro imaginario, á vista do qual se prostavão respeitosos os chefes da tribu, foi a expressão de um pensamento, de uma concepção, e deve ser considerado como a primeira manifestação sensível da actividade humana, em que as necessidades positivas da vida natural não tiveram parte.⁵¹

Portanto, para Américo, de fato no início a arte e a religião seguiram caminhos idênticos, mas que com o passar do tempo, galgaram caminhos diferentes, de forma evolutiva entre as sociedades antigas do oriente até chegar a civilização – que conforme sua interpretação – de fato conseguiu alcançar o patamar de modelo verdadeiro de desenvolvimento, pois o progresso das belas artes tornou-se intrínseco ao progresso social e filosófico, que foi a grega, cuja a arte passou a um patamar único em comparação as demais sociedades.

Podemos identificar, nessa defesa da escultura como origem das belas artes, parte do projeto político de Pedro Américo para o Brasil no qual ele defendia que o caminho para alcançar progresso, perfeição artística, e desenvolvimento humano perpassava por esse princípio de valorização da estatutária, e que progressivamente ao estímulo dessa área, as demais iriam surgir naturalmente elevando o país a um patamar de maturidade.

Continuando a apresentar sua visão a respeito do desenvolvimento das belas artes, Américo reforçou a ideia de que o modelo ideal para o desenvolvimento artístico e intelectual

⁵¹ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 30 de set. 1864, p. 2.

se encontrava na Grécia, que segundo ele, era responsável por um período de fecundas transformações e que deram início a uma nova era.

A Índia, a Assíria, o Egipto, a Fenícia, todo o mundo antigo que precede a Grécia forma uma espécie de idade média, durante a qual a inteligência sofre a lei inexorável do despotismo e da teocracia. Abaixo do príncipe e do sacerdote, não há mais do que gerações anónimas, sem individualidade alguma. Com a Grécia começa para a humanidade uma nova era, uma era de liberdade que fecunda o génio e o designa com os títulos de uma nova hierarquia, a hierarquia da inteligência.⁵²

A partir destes entendimentos, iniciou-se uma defesa incontestável, do ponto de vista do autor, de que a Grécia representava o modelo ideal para o desenvolvimento humano. E que por conta disso, sempre que as sociedades sentissem a necessidade do retorno a um patamar de erudição, inteligência e de reconhecimento das “leis do belo”, seu rumo, deveriam retornar ao pensamento ateniense:

Quaesquer que sejam as fases por que tenha de passar a humanidade, antes de chegar ao termo de seu destino, todas as vezes que se quiser revestir o pensamento com as formas da poesia, todas as vezes que quiser conhecer as leis do belo, e surpreender os segredos de sua vegetação sublime, será preciso levar o pensamento a Atenas, collocá-lo no meio dessa legião poderosa de moralistas e philosophos, de poetas e artistas, de pedir a Phidias e a Homero a revelação e o segredo da invenção e da immortalidade.⁵³

Também eleva-os ao patamar de mestres de toda a posteridade os nomes de “Sophocles e Herodoto, Aristoteles e Eschylo, Socrates, Platão, Demosthenes e Phidias”⁵⁴ os quais, Américo chamou de “os príncipes da intelligencia humana emancipada, os instituidores e os mestres de todas as escolas de civilizações posteriores”⁵⁵. Tão enraizado era este seu entendimento, que posteriormente as invasões dos povos germânicos, a Europa teria vivido um período de barbárie, que só conseguiu retornar a uma era de progresso e desenvolvimento, quando houve uma retomada do período clássico grego, papel que foi desempenhado no período da renascença, e que produzindo grandes nomes como:

⁵² AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 01 de out. 1864, p. 2.

⁵³ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 01 de out. 1864, p. 2.

⁵⁴ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 01 de out. 1864, p. 2.

⁵⁵ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 01 de out. 1864, p. 2.

Dante, Leonardo da Vinci e Miguel Angelo; e a humanidade, segundo Colombo, Copernico e Galileu descobrirá a terra e o céu; André Vesajo e Servel mostrar-lhe hão a vida; Luthero e Calvino Dumoulin, Cujas, Cervantes, Camões e Shakespeare far-lhe hão penetrar os msterios da vida moral, e sondar as profundezas do coração e de sua natureza.⁵⁶

Todas essas afirmações são veementemente defendidas por Américo, ele enfatizou que à Grécia, coube o papel de elevar ao topo os ideais do belo e do racional, e que, portanto, sempre seria o modelo para todas as demais sociedades que pretendessem elevar seu grau na história, como sociedades moralizadas e desenvolvidas:

Porque é á Grecia que cabe a gloria de ter elevado um throno ao imperio do bello e da razão; é ella que representará eternamente, entre os diversos periodos da vida das sociedades, o periodo da philosophia e das bellas-artes. Religião, moral, legislação, heroismo, tudo na Grecia se mostra sob a fôrma de poesia.⁵⁷

Concluindo esta segunda parte do trabalho, Américo traçou comparações entre as duas grandes civilizações da antiguidade, que para ele eram Grécia e Roma. Como era de se esperar, por ser até o momento uma constante do autor, há uma exaltação da superioridade de espírito da cultura grega em detrimento a romana. Afirmou ser o mundo grego, um espaço em que a beleza, a vida e a ideia de luz estavam presentes e ao compararmos com o romano, ficava evidente o quando este era “frio, silencioso e severo” na visão de Américo. Essas comparações se colocam como fruto da observação em relação aos homens de grande personalidade, que no mundo grego eram representados pelos filósofos e artistas, enquanto que em Roma os políticos e guerreiros assumiam essas feições. Fica ainda mais enfática essa posição quando o mesmo fala da figura de César, que ele olha com desprezo, pois representa o avesso do que para ele seria o ideal.

E admire-se ainda o “grande Cesar!” Sem duvida, elle sabe derramar o sangue, elle sabe dar uma punhalada de morte em um grande povo; elle sabe mentir, enganar, illudir o mundo... Não foi elle quem mandou cortar o punho aos seus prisioneiros de guerra para espalhar nas Gallias o terror? As primeiras paginas que li de sua vida encherão-me de admiração, mas sentindo-me cumplice, pelo meu entusiasmo irreflectivo, nos crimes que celebra a historia, eu retirei o meu consentimento e lavei as mãos no desprezo que me inspirarão as ultimas. Eu desprezo hoje a memoria de Cesar, eu odeio o homem que fez do genio o perdão do crime, o homeme

⁵⁶ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 01 de out. 1864, p. 2.

⁵⁷ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 01 de out. 1864, p. 2.

que ensinou ao mundo o segredo de pisar a lei e subir ao poder sobre o cadaver da liberdade!⁵⁸

Américo enxergava que, a partir do momento em que a liberdade deixava de existir, os sentimentos de patriotismo e de nacionalidade, a energia e a moralidade que, ele enxergava como frutos da autonomia do povo, também se esvaia, e dava origem há um despotismo austero, em que as virtudes deixavam de existir.

Convinham então,

[...] estudar e praticar essa arte de que falla Virgilio. Quanto a vós, philosophos, poetas, artistas, conquistadores pacíficos das almas e sacerdotes das bellezas eternas, folheai noito o dia as sublimes paginas do livro de ouro que vos legou o mundo grego; toca-vos governar as intelligencias pelo poder impessoal e divino do bello e da verdade, de submete-las aos seus purificadores encantos. Povoai com vossas castas e serenas creações o reino sem limites do ideal, que tal é a vossa missão nesta terra, e tal foi a obra eternamente duravel da Grecia.⁵⁹

E em comparação a outros povos ainda acrescentou:

O unico povo que soube ligar um verdadeiro sentido a palavra *inventar*, na antiguidade foi o povo grego. Antes d'elle, nenhuma arte, nenhuma civilisação se apresenta sob uma forma completa, nem mesmo satisfatória. De um lado na Asia Occidental, a superabundancia e a exageração, e algumas vezes a confusão e a desordem, se ligão a fraqueza social; do outro, no Egypto, a monotonia e a tristeza das artes formão com a politica uma onerosa sujeição para o espirito, e um obstaculo para o progresso da sociedade; os Phenicios vivem de especulação e de commercio; os arabes, de rapinas e aventuras; por toda a parte em fim, as civilisações estacionnarias ou immoveis, se esfaltão nos mesmos esforços, e não produzem senão fraqueza, decadencia e morte. Triste condição da humanidade esmagada sob o peso do mais terrivel despotismo!⁶⁰

Ele enxergava que na Grécia se encontravam todos os ideais que eram propícios para o desenvolvimento do homem, e que tudo isso vinha de um povo que nas suas origens eram compostos por simples pessoas (pastores, fugitivos e escravos), que ocuparam uma região ingrata e estéril. Parecia antes que aquele espaço estaria destinado a tudo que se imaginasse, menos o berço intelectual, ou a civilização responsável por “mudar a face do mundo”.

⁵⁸ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 02 de out. 1864, p. 2.

⁵⁹ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 02 de out. 1864, p. 2.

⁶⁰ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 02 de out. 1864, p. 2.

Mas, o que levava Américo a crer e tomar tamanho partido em relação aos gregos, a ponto de legar a eles as todas às contribuições artísticas já citadas? No estudo quarto⁶¹, ele se propôs a questionar esse mérito, inclusive afirmando serem insuficientes os argumentos que até então os estudiosos tinham apresentado para essa questão, e apresentou suas próprias ideias.

Mas, depois de termos admittido ser a arte grega de todas a mais bella e a mais completa, aquilo que mlhor importa saber é por que meios e circunstancias chegara ella a tal ponto de perfeição. Neste e nos seguintes capitulos entraremos, pois, em mais individuadas considerações, mostrando a que devem os antigos habitantes da península hellenica aquella excellencia de gosto de doutrinas que produziu tantas obras dignas da nossa admiração e da dos seculos que nos precedem, emitttindo ácerca disto e a par de opiniões de alhns escriptores de merito, taes como Emrico David e Quatremère de Quincy o nosso parecer; o que não crêmos ser ousadia, porquanto não o ensinamos e sómente o expômos.⁶²

Comumente, segundo Américo, os historiadores das belas artes atribuíam uma série de motivos e hipóteses acerca das aptidões e da – já reconhecida superioridade – artística grega, considerando desde: as questões geográficas da região onde está alocada a Grécia, sua religião, a democracia ou liberdade política que em Atenas encontramos sua origem, seus costumes e a valorização dos artistas. E acrescentou existir outras várias considerações:

Uns sustentão ser o genio poetico, a belleza physica, e uma certa doçura de character, que olhão como particular á raça hellenica, o resultado de causas puramente materiais (1); outros dizem que a veneração dos gregos pelas estatuas do deuses (2) e as altas idéas que tinham sobre a religião elevarão a imaginação dos artistas acima da esphera dos sentidos (3); que a plena liberdade de que gozavão, mai das revoluções e das rivaldiades, tinha lançado entre elles o germen dos sentimentos nobres; que o habito de ver o nu, resultado não sómente da natureza dos jogos publicos, mas também daquela vida simples, daquella civilisação em que o homem não corava por não ter recebido do Creador um enxoval, tendia a facilitar o estudo da natureza; enfim que o digno emprego feito das obras d'arte e as honras prodigalizadas aos artistas davão-lhes igualmente occasião e a impaciencia necessaria para atingir a celebridade (4).⁶³

Américo entendia que essas causas podiam ter contribuído para que os gregos alcançassem um alto patamar perante as belas artes, mas que essas explicações, embora não carreguem consigo inverdades, elas sozinhas não possuíam um aporte de sustentação

⁶¹ Que saiu nas páginas do jornal em 07 de outubro

⁶² AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 07 de out. 1864, p. 2.

⁶³ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 07 de out. 1864, p. 2.

suficiente para explicar esse espaço único no seio da história da arte que o povo “helênico” possuía. Antes, parece para o autor, que essas tentativas de explicação são teorias que não davam conta da grandeza que era a Grécia. E para fazer frente a esses pensamentos, afirmou categoricamente que havia outras combinações e fatores que faziam com que aquele território tivesse papel de destaque: “na sabedoria dos legisladores, na pureza, e não na facilidade dos costumes, na educação moral da classe livre, que devemos procurar as causas da perfeição soberana das bellas-artes⁶⁴”. Além de apresentar essas justificativas, Américo passou a desmistificar os atributos citados pelos historiadores das belas artes:

Um clima em que se chocavam todos os contrastes, um céu ora de bello azul, ora carregado de nuvens opacas e afoguentadas, ventos destructores (5), calores abrasantes, frios agudissimos (6); verdes colinas, donde se exhalava o saborido perfume de mil flôres, e onde voluptuosamente folgavam as virgens e os satyros; a sombra dps tufos magestosos que formavam os louros; uma vegetação digna do jardim dos deuses; e a par disso montanhas nuas e estereis, onde as tempestades deixavam apenas algum recanto á cultura; cavernas donde so exhalavam vapores agors e mephiticos; abundantes fontes de aguas famosas e de aguas geladas, fazendo crêr ao povo que seres sobrenaturaes habitavam em torno delle; e por um effeito destas circumstancias phycas órgãos suhtis e irritaveis, um espirito activo, curioso capaz de tudo, e por isso mesmo de todos os excessos, um caracter movel e turbulento, igualmente disposto ao amor ao orgulho, a superstição: eis o que os gregos receberão da natureza.⁶⁵

Observa Américo que toda a região da Grécia – em extensão territorial – possui praticamente o mesmo clima, e que isso não fez com que todos os estados tivessem o mesmo alvorecer para as artes. Ao contrário, o autor afirma que havia uma “indiferença” entre boa parte dos estados que compunham a Grécia em relação às belas artes, e deu destaque central para Atenas, que ele chamou de “poderosa” por ser a primeira entre as cidades gregas, que carregou consigo o ardor artístico. E afirmou ainda: “Vê-se facilmente, que tão brilhantes qualidades, devidas talvez ao clima, podião ter perdido os gregos, do mesmo modo que os conduzirão á perfeição⁶⁶”. Fica claro que para Américo não são os fatores naturais que contribuem ou não para o desenvolvimento, mas sim os cuidados com que o estado zela pelo

⁶⁴ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 07 de out. 1864, p. 2.

⁶⁵ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 07 de out. 1864, p. 2.

⁶⁶ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 07 de out. 1864, p. 2.

povo: “Se o governo chamado a dirigi-lo delle esquece [do povo] e o abandona, a molleza o attinge. Se não é a anarchia, e a decadencia é o premio de sua inercia.”⁶⁷.

Ainda decidido a questionar as causas da “perfeição” das belas artes gregas, Américo passou a responder acerca da estatutária, especificamente a beleza com que eram compostas as obras, as quais eram associadas as belas formas do corpo dos gregos, que ele alegou que eram mais exuberantes que a dos povos modernos. Mas, enfatiza que essa diferença não se applicava as demais cidades-estados gregas, tendo em vista que nos estados onde a exuberância da nudez dos corpos e dos modelos eram incontestáveis e onde se encontravam os mais belos, não eram aqueles estados os que chegaram a uma perfeição nas belas artes. Ele atribui outras causas para a perfeição da estatutária grega:

A facilidade de ver despido o corpo humano, foi sem duvida uma das causas phycas que contribuirão para a perfeição da estatutaria e da pintura; a maneira de considerar a nudez do homem, uma das causas moraes, importantissima.

A nudez dos atletas nos jogos publicos, a dos jovens de ambos os sexos no gymnasio, e da mocidade inteira no theatro, as vestimentas leves e graciosas das mulheres, envolvendo-lhes naturalmente o corpo, accusando a cada gesto a beleza das fórmas, que um mais amplo movimento descobria: tudo isto accrescentava para os artistas as occasiões de observar a natureza, e ao mesmo tmepo as faces variadas do bello inflamava-lhes a imaginação. Mas da imaginação inflamada á mão que esculpe guiada por uma theoria, grande distancia existe.⁶⁸

Não basta, conforme afirma Américo, que haja o modelo de natureza ideal, era necessário antes, que o artista tivesse uma percepção e interpretação sensíveis para que lançasse ideias e pudessem despertar em suas obras um espetáculo da intelectualidade.

Era imprescindível que a arte assumisse seu papel na sociedade, e esse papel ele define como sendo: “O fim da arte é representar o bello; mas a arte so produz o bello, servindo ao mesmo tempo a moral e a legislação⁶⁹”. Para ele, havia uma profunda ligação entre a política e as artes, pois esta devia estar associada às verdadeiras necessidades da nação, gerando o sentimento de patriotismo, independente da forma como atuam os governos e do grau de liberdade que o povo viveu, embora ele enxergasse na liberdade um fator importante para o

⁶⁷ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 07 de out. 1864, p. 2.

⁶⁸ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 09 de out. 1864, p. 2.

⁶⁹ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 10 de out. 1864, p. 2.

desenvolvimento da inteligência e intelectualidade, sendo ainda mais importante a participação ativa na sociedade.

No estudo critico das theorias artisticas, importa ainda menos observar a fórma dos governos do que entretanto se tem com demasia ocupado alguns escriptores; porque o que requer todo e qualquer progresso intellectual é constituir-se parte integrante e necessaria das funcções de uma communitade politica qualquer, sob qualquer regimen que seja, mas onde o espirito nacional e civico se possa desenvolver; é viver sustentado por um complexo de opiniões sãs e de altos interesses, que dirigão para o mesmo fim todos os animos, dando-lhes o conhecimento paupavel dos seus proprios recursos, em vista do caminho que lhes traçarão as circumstancias physicas e as necessidades de uma perfeita civilisação.⁷⁰

Ao continuar suas reflexões a respeito das causas acerca do alto grau de desenvolvimento artístico dos gregos, Américo reforçou a ideia de que as artes faziam parte de uma complexa rede de relações que estavam intrinsicamente inseridas na sociedade, e que independente dos problemas internos, sejam eles de cunho geográfico/natural, ou mesmo problemas externos, ligados às tentativas de invasão por outros povos, não foram estas causas que contribuíram para que eles desenvolvessem profundo patriotismo, mas sim, a partir das instituições que regiam o povo, fazendo com que fosse fortificado o sentimento de nacionalidade, e a partir das leis, difundidas de forma a superar as particularidades em prol de um objetivo comum.

No meio das mudanças e da emigração, o amor da patria reduzia-se primeiramente á união collectiva dos votos particulares aos interesses locaes; quando, porém, pela influencia dos usos das leis a consciencia dos interesses privados foi ligada ao gozo das felicidades sociaes, o sentimento indeciso do patriotismo tornou-se em uma convicção geral , tão fecunda em seus effeitos como o são as virtudes innatas.

Seguindo o progresso do povo grego na civilisação, e considerando suas necessidades, seus infortunios, suas leis, vê-se a que se devem as artes hellenicis sua origem; qual o fim a que se propuzerão nos primeiros tempos; quaes as primeiras regras que seguirão, percorrendo o trilha da perfeição, e finalmente qual a sua utilidade na educação popular.⁷¹

⁷⁰ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 10 de out. 1864, p. 2.

⁷¹ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 12 de out. 1864, p. 2.

A partir do estudo quinto, publicado no dia 14 de outubro de 1864⁷², intensifica-se a defesa do autor em relação às artes, assegurando que elas ao fazerem parte integrante do ensino, passavam a nutrir profunda prosperidade: cívica e de caráter moral. Observando isso, os legisladores entenderam sua importância e passaram a se utilizar de suas benesses na sociedade.

Apenas creadas as bellas-artes, os legisladores se apoderarão dellas as empregarão a nutrir as virtudes cívicas que as tinham feito nascer, ligando-as assim aos destinos da sociedade. As artes, com effeito, convinhão maravilhosamente para manter esse systema de moral publica em que os homens do estado se propunhão a operar a instrucção pelo prazer (1), aproximar mutuamente os seres, uni-los ao bem da pátria e elevar o caráter moral dos individuos, considerando-os como defensores das instituições e como depositarios da fé politica.

Intimamente ligadas ao governo, e sempre consideradas como principaes elementos da vida social, as bellas-artes elevarão-se na Grecia com a prosperidade publica, e não cahirão senão quando desabou o magestoso edificio das leis e da liberdade que a formavão.⁷³

Foi afirmado que havia uma intima ligação entre o desenvolvimento da sociedade grega e o modelo empregado por seus legisladores, que fizeram com que as artes fossem inseridas no cotidiano do povo através da instrução. A partir do momento em que artes passaram a ser utilizadas como parte do sistema político, foram traçados objetivos: forjar uma população interessada pelo belo, e pelo prazer, bem como de fortalecer os laços de patriotismo, indispensáveis para o desenvolvimento social. Foi formado um paralelo em que a *prosperidade pública* e a *prosperidade das belas artes* caminham juntas, e a isso se deve o modelo de educação grega, pois:

Tres elementos constituirão essa educação: a grammatica, a musica e a gymnastica (3), a que ajuntou-se depois o estudo do desenho. Nós veremos que os modestos nomes de musica e gymnastica tinham entre elles a mais nobre e elevada significação. Estará por ahi demonstrada a importancia de qualquer ramo das bellas-artes, na educação moral dos gregos, por mais insignificante que nos pareça com as idéas que recebêmos.⁷⁴

⁷² AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 14 de out. 1864, p. 2.

⁷³ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 14 de out. 1864, p. 2.

⁷⁴ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 14 de out. 1864, p. 2.

Esse modelo, segundo Américo, foi decisivo para a atuação e valorização do artista, que se via obrigado a se aprofundar mais ainda nos estudos, tendo em vista a alta cobrança da sociedade para com esses homens.

Vitruvio exige do artista uma sabedoria vastíssima, como Leonardo de Vinci nos tempos modernos; Plutarco recommenda aos musicos, como indispensaveis, os conhecimentos puros da philosophia. O mesmo mestre ensinou a Socrates a musica e a Pericles a politica. Paulo Emilio tendo pedido aos athenienses um pintor para representar seu triumpho e um perceptor para seus filhos, elles mandarão-lhe um só homem, o artista Netrodoro. Um dos mestres de philosophia de Marco Aurelio era um pintor: Diognete. Elle ensinou-me, dizia este imperador, a ver as cousas taes quaes são.⁷⁵

Fica evidente a ideia de que o artista era visto na Grécia como aquele que possuía uma formação completa, portanto desempenhava funções determinantes para a vida como um todo, sendo responsável pela formação, o aperfeiçoamento moral e aquele que era incubido pelo espetáculo das belezas, principalmente as intelectuais. Por mais de uma vez “[...]o philosopho e o artista estavam reunidos na mesma pessoa, e teve com effeito mais de um Herodoto. A philosophia dava a mão ás bellas-artes, e as guiava como uma irmã primogenita guia as outras [...]”⁷⁶.

Aqui, após a construção desta narrativa, Américo faz uma breve recapitulação do que até então discutiu: a origem das artes a partir da estatutária, a Grécia como berço da necessidade de desenvolvimento do belo e da valorização intelectual; as belas artes tendo a missão de desenvolvimento do espírito de patriotismo e de uma moral pública; as causas acerca da beleza da arte grega, até fundaram sobre sua educação o desejo de um amor pelas belezas e pela pátria. Para que isso ocorresse, passou-se a exigir com maior afinco do artista, para que suas produções fossem ainda mais necessárias e úteis para a nação, ao invés de serem meras obras de caráter privado. Enfatiza o papel das instituições que governam o povo e de suas leis, que ajudam a alimentar os sentimentos de glória e amor à pátria, permitindo que as belas artes fossem de tal forma, úteis no desenvolvimento da nação. O autor fez essa recapitulação na intenção de valorizar as artes e os artistas de uma forma geral, mas, além disso, teceu esse resumo como forma de solidificar e dar sustentação aos seus discursos posteriores, nos quais passou a analisar o caso do Brasil, fazendo críticas e observações ao

⁷⁵ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 14 de out. 1864, p. 2.

⁷⁶ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 16 de nov. 1864, p. 2.

momento em que o país vive, e seu atraso em relação às artes, mesmo tendo naqueles anos solidificado sua maior instituição destinada a este fim.

Nós vimos que a estatutaria, a mais alta expressão plastica de authropomorphismo, deve o seu começo a Grecia á necessidade de desenvolver nos individuos o amor da patria e o sentimento da liberdade nacional; vimos além disto, que uma vez creadas, as bellas-artes receberão das leis a nobre missão de desenvolver o espírito publico, e, finalmente, que o fizerão servindo á moral e as grandes opinões dos philosophos ácerca das manifestações exteriores da virtude. Dissipadas ficarão depois de algumas reflexões, as idéas que tínhamos sobre a belleza da arte grega, considerada como simples imitação da natureza visível; e nessa opinião a respeito do bello ideal, apoiada nos escriptos de autores competentes, acaba de ser demonstrada pelo exame de algumas das mais bellas estatuas antigas, cuja perfeição attesta o resultado de uma operação esthetica, muito mais complicada do que os processos naturaes da imitação que se reduzem a uma comparação pratica, sem character metaphysico.

Sem explicar aqui, e por extenso, a theoria das bellas-artes entre os antigos, para o que fôra necessario um volumoso livro que excederia por muito ao plano deste modesto trabalho, contentar-nos-hemos em mostrar a que se devião os gregos aquelle amor do bello, que os levou a fundarem sobre ellas a educação do povo, e a exigirem dos artistas producções uteis e bellas, que correspondessem aos votos e ás necessidades moraes da nação, em vez de fivolas distracções para descansar os olhos, como tanto se tem feito. Mas não havendo na Grecia dous estados onde fossem as artes objecto de tanto culto como na republica de Athenas, é nesta que vamos admirar o genio das artes e o prodigio da legislação.⁷⁷

A defesa da arte ateniense feita por Américo encontrava uma finalidade política importante. Ele exaltava a ideia de que mesmo frágil, levando em consideração seus poucos recursos materiais, e não sendo a região em que a exuberância e a natureza colaborassem para elevá-la ao patamar de um estado superior, Atenas acabou se estabelecendo como a mais forte e próspera república da Grécia, por ter buscado na ilustração e no gosto pelas artes sua base de sustentação.

Tres mil estatuas ornavão seus porticos, arfomoseavão suas praças, povoavão seus templos. Do alto da cidadella, na frente do Parthenon, e não no meio deste edificio, como diz E. David, a estatua colossal de Minerva, obra de Phidias, rica de ouro e de marfim, desafiava o genio de todos os artistas da Grecia. A ponta de sua lança avistava-se das Cycladas, além do promontorio de Sunium; e seu capacete de ouro, que resplandecia como um pharol, chamava para aquelle ponto a atenção de todos os navegadores do universo, que não podião vir sem se recordarem que em Athenas havião encontrado os mais bellos vasos, os melhores instrumentos de guerra, os mais perfeitos quadros, as mais rica estatuas e as mais brilhantes e bem

⁷⁷ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 17 de nov. 1864, p. 2.

acabadas vestimentas. Ora, todos estes objectos, e mil outros que não lembramos, vendidos por um preço proporcional ao seu valor artístico, asseguravam necessariamente a riqueza da população, e com effeito a opulencia não seguiu de longe a prosperidade moral.⁷⁸

Objetivo dessa exaltação estava na necessidade constatada em relação aos estudos e a valorização das belas artes no Brasil. Em seu discurso foi intensa a defesa das artes – que descreve, não sem propósito – como responsável por colaborar com o progresso da nação. E os artistas, seus articuladores, também eram parte determinante na construção desse ideal, pois favoreciam a vida social, educacional, filosófica e científica da nação que ansiava alcançar os patamares de civilizada. Pois na Grécia, os artistas eram vistos como:

[...] bemfeitores da patria, e esta os cobria de honras, que só partilhavam os heroes. Suas obras erão, com effeito, como as letras, as leis e as armas, potencias moraes, destinadas a sustentar a organização social. Ligadas aos mais altos interesses do estado, acompanhando os cidadãos até ao recinto modesto de sua morada, seguindo-os ao combate, abrilhantando a memoria de suas façanhas e as solemnidades dos seus triumphos, as bellas-artes forão amadas como a mais suave religião do espirito, e suas candidas producções formavão objecto o mais querido do povo atheniense.⁷⁹

E as belas artes:

[...] tornarão-se objecto de uma paixão publica. Todo o mundo queria possuir uma obra d'arte: todos queriam viver diante do espectáculo maravilhoso do bello. Naquelle mundo admiravel dos gregos, onde a paixão da gloria animava os cidadãos e produzia heroes, deixar uma estatua, em quadro, a memoria dos seus proprios traços era inscrever-se no livro da immortalidade.⁸⁰

Veremos adiante que mais que um simples estudo, as *Considerações Filosóficas entre os Antigos* se mostravam como um projeto arrojado e bem embasado que Américo ambicionava para o Brasil: Aos moldes do que a Grécia Antiga desenvolveu e viveu, particularmente em Atenas, sinal claro de progresso e desenvolvimento, e também Florença, que após o renascimento italiano, experimentou⁸¹ profundas transformações, a nação

⁷⁸ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 19 de nov. 1864, p. 2.

⁷⁹ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 19 de nov. 1864, p. 2.

⁸⁰ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 19 de nov. 1864, p. 2.

⁸¹ “Athenas, na antiguidade, e Florença, nos tempos modernos constituem as duas mais bellas scenas desse drama perpetuo do espirito a que se chama historia. É nellas que a humanidade revela toda a energia do seu genio, o valor moral de sua propria existencia, e nos ensina a passar dignamente pelo curto período de relações

brasileira carecia de instrumentos que a auxiliassem em seu desenvolvimento, e a retirassem do atraso intelectual em que se encontrava e a pusesse em patamar de igualdade entre as nações – Europeias – civilizadas. O modelo perfeito para fazer com que o Brasil alcançasse esse ideal: o grego. As vias fundamentais para que isso acontecesse no país, eram as vias políticas, por isso: mais do que um projeto para formatar uma disciplina, e mais do que simples considerações, vê-se neste trabalho elaborado por Pedro Américo, um projeto político, no qual as artes, os artistas e por consequência a instituição que respondia pelas artes no Brasil – a Academia Imperial de Belas Artes – fossem os percussores na construção de uma nação intelectualizada e desenvolvida, em que o sentimento patriótico e de moralidade fossem centrais na vida de seus habitantes. Também a natureza exuberante fosse cenário para inúmeras obras, e que os filhos da nação tivessem orgulho da história do seu país, fazendo dessa história incentivo para o desenvolvimento e para o progresso. E tomando ainda como referência a sociedade grega, pudesse igualmente o artista brasileiro gozar do reconhecimento e valorização semelhante ao que aquela nação da antiguidade fizera com os seus.

Antes de chegar nessas proposições, porém: como Américo enxergava a condição das artes no Brasil? A resposta para esta pergunta se encontra em um dos últimos textos que compõem as *Considerações Filosóficas*, presente na edição do jornal carioca do dia 25 de dezembro de 1864⁸². Naquelas páginas consegue-se sentir a profunda desilusão que o artista tem em relação à forma com que sua pátria natal lidava com os assuntos ligados às artes:

Quando, na região inexplorada das artes, se elevão entre nós entusiasticos e calorosos gritos de animação, a sociedade brasileira crê ouvir uma voz prophetica annunciando-lhe um porvir semelhante ao que já fruem tantas nações européas, bem como a França, a Belgica e a Italia; nós, porém ouvimos um éco partido de uma abobada nua, que nos diz: “Não, o porvir das artes está sómente onde forem ellas uteis, porque serão queridas, amadas, e formarão com os mais productos da actividade humana a constante preocupação dos homens e das leis. Todos esses bem intencionados exemplos de protecção individual, de amor pelos que trabalhão, e de homenagem ao talento permanecerão estereis; porque são flechas mui delicadas lançadas de encontro a uma muralha de sceptismo e de pequenos interesses; são bateis de alfenim vogando contra pesadas vafas que os derretem e submergem...” E nessa triste revelação parece-nos estar lendo a historia de um milhão de victimas do talento, da abnegação, do

e de lutas que constituem a nossa vida social. Nellas a posteridade contempla-se com deliciosa satisfação, e nellas sente que o homem emana de um principio divino, do qual participou na terra, no meio da ingratidão desanimadora dos seus reveses; também é nellas, no seu estudo profundo e dilatado que achamos as provas da nossa identidade historica [...] AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos*. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 17 de nov. 1864, p. 2.

⁸² AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos*. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 17 de nov. 1864, p. 2.

patriotismo, e de outros sentimentos igualmente nobres, que o céu enviou em luta contra a terrível invasão do egoísmo e da perfidia.

Sim, porque nos falta a necessidade de irmos ao espetáculo das artes, buscar um exemplo, ou mesmo uma consolação. A vida material nos preocupa e absorve de tal modo, effimina-nos por tal maneira, que nada nos prende que não seja um amor, nada é amor que não seja um objecto de torpor da vida moral e de completo adormecimento da nossa intelligencia, mesmo a despeito dos nossos deveres e mais sagrados mysterios.⁸³

Américo expôs o caso brasileiro criticando aquilo que lhe chamava a atenção: a falta de uma valorização das artes no país. Foi alegado que o povo brasileiro estava preocupado acima de tudo com as questões materiais, que o absorviam, e inclusive os faziam alimentar um apego tamanho, que segundo ele, nutriam amor por esses mesmos objetos, causando o que ele chamou de *adormecimento da inteligência*. Neste texto, ele se preocupou em explicar o porquê de seus compatriotas desvalorizarem tão profundamente os mais belos sentimentos, que para ele estavam presentes nas obras de arte.

Será porventura o brasileiro fatalmente disposto a tal somnolencia, a esse estado semi-lethargico a que chega tão frequentes vezes, como se obedecesse a um peso irresistivel ou á inercia produzida pela humida e abrasadora temperatura de intertropicos? Nada nos autorisa a crer. Sua vivesa no periodo da adolescencia, como a sua volubilidad e ardor; seu entusiasmo pelos grandes vultos historicos, pelos seus dotes e feitos; e muitas outras manifestações generosas e espontaneas provão o contrario, que no coração da raça existem preciosos germens dos mais bellos sentimentos, dos maiores talentos e das mais sublimes virtudes; e que senão chegamos a marcar mui alto a eminente latitude da nossa energia moral, isso devemos á defeituosa educação recebida desde a nossa infância, em cuja tenuidade infiltra-se-nos o desprezo por aquillo que vinte annos depois tem de ser o objeto de geraes reclamações.⁸⁴

Américo correlacionou o fato da desvalorização das artes no Brasil a precariedade com que funciona o ensino público no país, que por sua vez tinha o princípio de atender as demandas de mão-de-obra para os setores do mercado. Essa educação, ele enxergava como que carente de uma de defesa e emprego da cidadania, que era capaz de gerar o verdadeiro cidadão, que nutriria um profundo amor à pátria.

Além de ser defeituosa e incompleta a educação recebida na infancia, é nulla a educação do cidadão, certamente mais importante e difficil do que a primeira, por isso que deve ter por objecto a consciencia e caracter , de que

⁸³ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 25 de dez. 1864, p. 2.

⁸⁴ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 25 de dez. 1864, p. 2.

depende imediatamente o amor patrio, e por consequencia a grandeza e indissolubilidade moral do estado.⁸⁵

Como fica claro ao longo do seu trabalho, Américo via nas artes um modelo de educação pautado na formação moral do indivíduo, que se tornaria capaz de colocar os interesses individuais de lado e exaltar os anseios coletivos da pátria, o que favoreceria uma intelectualidade e por consequência uma cultura superior. Mas para que isso acontecesse, era necessário, porém, que o estado ofereça acesso irrestrito à educação a todos os cidadãos, assim como em Atenas. Por isso, ele enxerga dessa forma o estado em que se encontrava o modelo educacional brasileiro: falho,

Além de ser defeituosa e incompleta, a educação recebida na infância, é nulla a educação do cidadão, certamente mais importante e difícil do que a primeira, por isso que deve ter por objecto a consciencia e o caracter, de que depende immediatamente o amor patrio, e por consequencia a grandeza e indissolubilidade moral do estado.⁸⁶

O modelo educacional arcaico e imperfeito em que se encontrava o Brasil, na visão de Pedro Américo, produzia uma sociedade na qual as funções do artista eram socialmente inferiores às demais que estavam ligadas a administração, e quanto às artes, vistas como desnecessárias, a não ser quando utilizadas para ostentar luxo e o poder. Esse entendimento concorre para desvalorização do artista, que não encontrava entusiasmo ou amor ao trabalho.

Pela sua parte os artistas não sentem a necessidade de produzir, nem mesmo a possibilidade; já porque seriam inúteis e ociosas as suas produções, em uma sociedade que de algum modo as encara como o resultado de uma doutrina definível na moral social, já porque a remuneração porventura alcançada do público ou do governo é evidentemente inferior em proporção aos esforços empregados pelo artista para ilustrar a sua pátria, servir a civilização e também aos seus interesses particulares.⁸⁷

Um dos pontos importantes para que o gosto e a cultura das belas artes se desenvolvessem no Brasil era: que a sociedade tomasse conhecimento do que esta cultura proporcionou em sociedades antigas e modernas no favorecimento de sua evolução, e isso só seria possível alcançar se a nação tomasse conhecimento da necessidade que se tem do artista

⁸⁵ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 25 de dez. 1864, p. 2.

⁸⁶ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 25 de dez. 1864, p. 2.

⁸⁷ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 26 e 27 de dez. 1864, p. 2.

– visto que ele seria o grande personagem na construção desse conhecimento – bem como passasse a valorizar sua atuação na sociedade:

A maior gloria de um verdadeiro artista, e também a única recompensa digna de uma alma generosa quando desempenha a sua sagrada missão, é ser apreciado pelos grandes corações; é ver seus amigos, sua patria virem apertar-lhe a mão, dizendo-lhe: “Vós destes uma agradável fôrma aos pensamentos que pela sua elevação nos importavão, envoltos no vago manto do sentimento. Vós fortificastes a nossa confiança no genero humano, fortalecendo ao mesmo tempo a nossa consciencia individual. O vosso nome ficará archivado nas paginas de hoje, passará cheio de glória á posteridade... Obrigado!”

E o escriptor, o poeta pensão absolutamente como o artista: não há mais do que o amor do povo, isto é, a certeza de uma acção salutar sobre as massas, e o reconhecimento destas, que possão animar taes homens, recompensando-os pelas lutas sobrenaturaes, e pelas amargas penas que lhes infrige o próprio genio.

Um dos melhores meios de animar as artes – já que sendo ellas inuteis, carecem entre nós de animação – é, pois, recompensar o artista na justa medida dos seus merecimentos; não os desprezando premeditadamente, sob pretexto de serem pouco illustrados; e ao contrario, fazendo-lhes sentir, pelo exemplo que nos dá o nosso augusto monarcha, quão digno são da protecção e estima publica, quando porventura comprehendem a altura da sua missão.⁸⁸

Tendo enfatizado o papel das artes e dos artistas, coube lançar ideias de como desenvolver as artes no Brasil. Estas, na visão de Américo, dependiam consistentemente das instituições que regiam o povo, no caso brasileiro: o estado imperial. Acima de todos, o estado, deveria se posicionar como grande incentivador deste desenvolvimento, levando em consideração principalmente que: quem de fato colheria os maiores benefícios do avanço do *campo artístico* seria o próprio estado brasileiro. Benefícios estes, levantados pelo autor ao longo do texto, como fulcrais para que se alcançasse uma sociedade moralmente consolidada e vivente de um efervescente progresso – intelectual, político, material, filosófico, científico, etc. E isso só viria a acontecer se este mesmo estado estivesse disposto a investir numa educação pública, em que as artes empreendessem mudanças de paradigma: rompendo com as estruturas de poder, e assumindo uma posição, como na Grécia, de propulsoras da civilização e agissem em prol da unidade da nação. Nesta visão, fica clara a posição de Américo, que enxergava naquele momento que o Brasil vivia um profundo atraso, que seria atenuado a partir do ensino e propagação das artes.

⁸⁸ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 26 e 27 de dez. 1864, p. 2.

Quando um novo livro de Goethe ou Schiller apparecia, era um acontecimento nacional: a Allemanha esquecia até as guerras do imperio e os desastres da nação. O povo comprehendia instictivamente que lhe faltava uma litteratura, essa primeira condição de uma nacionalidade; e que uma vez lançadas as bases do edificio intellectual, elle alcançaria elevar sobre elles o edificio politico. A nação inteira deixava avançar o terrivel exercito de Napoleão, tão intretida estava com as bellezas de Wallenstein... Mas também chegou sua vez, em 1813; o Schiller, creando uma Allemanha espiritual pela comunidade de idéas, bem se pôde afanar de ter lutado tão directamente pela independencia da sua patria, como Illucher e Stein. Trabalhando em vespervas da grande luta de que sahiu a Allemanha vencedora, o grande poeta sentia a presença da nação, que sellava as suas aspirações com applausos e enthusiasmo; e nessa justa satisfação, sua delicada natureza achou, qual segrundo Miguel Angelo, a força de um gigante.⁸⁹

Concluindo esse conjunto de estudos, e ainda enfatizando a função que desempenha o artista: como articulador e expoente dos sentimentos da nação, Américo alegou que este, para além de ser recompensado materialmente, necessitava antes de ser revestido de honra e glória pelos seus compatriotas, que: buscassem encontrar nas obras do artista da sua nação um refúgio, um espaço de identificação dos seus próprios sentimentos e interesses, como também de si mesmos, como membros dessa sociedade.

Mas o que são porventura as bellas-artes para merecerem do povo e do governo tantos cuidados e tamanha attenção? Pois não temos passado sem os seus encantos desde o principio de nossa vida politica, sem que tivesse por isso ameaçado ruina o edificio contruido sobre o patriotismo de homens verdadeiramente grandes, que presciadirão de sua cultura? Responder á primeira objecção seria constar a historia da civilisação de todos os grandes povos modernos; á segunda, lembrar sómente que o estado actual de nossa civilisação é muito imperfeito...; tão imperfeito que ainda nos parece infancia; que temos por conseguinte necessidades são manifestadas, mas que deixarão certamente o seu estado latente quando sahirmos da puberdade. E infeliz do individuo, physico ou moral, que, deixando a juventude, não acha na idade viril os meios naturais de satisfaser as prescripções da sua natureza.⁹⁰

Há uma defesa permanente de que o estado deveria prover instrução ao povo, para assegurar que a sociedade brasileira fosse capaz de galgar novos degraus em direção ao modelo europeu de civilidade, do qual Américo é admirador e, indica ser aquele um grau de maturidade superior, no qual poderia ser alcançado, desde que se favorecesse o espírito

⁸⁹ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 26 e 27 de dez. 1864, p. 2.

⁹⁰ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 28 de dez. 1864, p. 2.

nacional. Na sua visão isto aconteceria se o governo passasse a empreender diretamente através da legislação.

Cultivemos, pois, as bellas-artistas, que deixaremos algum dia de parecer inferiores ás raças européas, quando consideramos as nossas produções, quer puramente artisticas, quer intellectuales. E, para cultivar com exito, não esqueçamos a instrução do povo, primeira função de um estado., sem a qual não se podem elevar as massas ao sentimento do bello . Para nós, que não achamos se possa estabelecer parallelo razoavel entre a civilização dos gregos e a nossa, esta ultima condição de progresso parece ainda mais recommendavel do que aquella, de que se póde chamar premissa: porque com ella virá a necessidade de gosar moralmente, e por consequente de produzir, como tambem a importancia necessaria para conquistar os louros de Phidias e Raphael.

Com a instrução popular, o vago sentimento de nacionalidade, apenas conhecido pelo proletario, transforma-se-hia em claro patriotismo. Os descobrimentos científicos deixariam, como de facto hoje acontece, de ser para mór parte dos nossos compatriotas, aliás dotados de excellentes propensões agonitas, mysterios muito superiores á penetração humana; e finalmente o governo, ou sua acção salutar sobre o paiz inteiro, seria comprehendido e respeitado, em vez de entrar na ignorancia do povo a invencivel barreira da desconfiança [...] ⁹¹

Apenas através da instrução, assessorada pelas belas artes, o Brasil veria em seu futuro a possibilidade de sair do estado de letargia em que se encontrava. Assim, os mais profundos sentimentos de patriotismo também brotariam, seriam vividos e sentidos pela população, que não se encontraria presa na ignorância como naquele momento ainda se encontrava, pois teriam acesso aos conhecimentos científicos e intellectuais que ao entorno do mundo surgiam e sentiriam a necessidade constante de mergulhar naqueles mistérios. A todo o passo dessa transformação, o estado gozaria de cidadãos dotados de profunda gratidão e inteligência, capazes de nutrir profundos sentimentos de alegria ao se definirem brasileiros, ou seja, uma população como outrora em Atenas existiu, em que via nos anseios engendrados por seus legisladores, seus próprios anseios: o bem da nação acima dos bem individuais. Esse estado de profundo patriotismo faria com que o estado brasileiro viesse alcançar os estados europeus, que na visão de Américo viviam essa experiência. E reforçando o bem que desempenhava as artes, quando associada a um projeto nacional alegou ele:

Com effeito, por toda a parte onde a arte chegou a um elevado estado de perfeição foi uma época de prosperidade publica e de desenvolvimento intellectual, em que o sentimento colectivo da sociedade, impellido para o

⁹¹ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 28 de dez. 1864, p. 2.

ideal pelo sopro das idéas patrióticas, produziu essas admiráveis provas da intelligencia humana, perante as quaes o mundo se curva cheio de respeito. E a historia não nos offerece um só exemplo pelo qual possamos crêr que no meio da barbaria e da ignorancia se tivessem nunca enguido engenhos comparaveis a Raphael ou [...], verdadeiras alavancas morais, capazes de mover a humanidade.⁹²

Américo concluiu suas *Considerações Filosóficas*, fazendo uma retrospectiva evolutiva da história das sociedades para sustentar toda sua linha de pensamento e defesa das artes como mola propulsora do desenvolvimento das civilizações. Ele percorreu desde os egípcios, que no século XV a.C., após saírem vitoriosos contra invasores bárbaros à sua pátria, teriam iniciado uma nova era, do qual ele chama de *renascimento nacional*. Com os gregos, esse momento áureo teria ocorrido após o século V a.C., época em que a vitória contra os persas fez com que sua arte alcançasse o esplendor único, que lhe era característico. Roma, que na época de Trajano encontrava-se seu mais alto grau de desenvolvimento. Na modernidade, seu ponto de culminância foi o renascimento italiano, que produziu profunda ebulição mercantil. O momento da reforma protestante que segundo Américo havia sido uma “[...] época em que os espíritos, despertados pela reforma e sahido da lethargia religiosa, tornarão os estudos scientificos, elevando a imaginação publica a um ponto de ebulição [...]”⁹³. A Inglaterra, sob o reinado de Elizabeth, que vivendo um momento de vitória sobre os espanhóis, em que a marinha inglesa se consolidou no mundo como uma das maiores, surge Shakespeare, que vê a consciência do povo crescer para um ideal nacional. A França sentia a arte e a literatura contribuir para uma unidade intelectual. A Alemanha sentia seu despertar patriótico a partir dos gênios nacionais: Goethe, Kant e outros, que segundo ele davam profunda contribuição na formação de uma escola intelectual própria. O autor finaliza suas publicações neste jornal alegando havia naquele momento da história do Brasil, uma profunda necessidade de conferir a instrução do povo esse papel, pois só assim seria possível o “[...] progresso da politica segue parallelamente os progressos das sciencias, das artes e das letras [...]”⁹⁴.

Propaguemos, pois, a instrucção, illustremos o povo, protejamos e recompensem os genios, e será este o único modo de elevar o animal

⁹² AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 28 de dez. 1864, p. 2.

⁹³ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 28 de dez. 1864, p. 2.

⁹⁴ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 28 de dez. 1864, p. 2.

bípide á dignidade de cidadão, e o cidadão ao alto conhecimento do verdadeiro, do bem e do bello.
Bacharel Américo.⁹⁵

Finalizando este curso não oficial sobre a *História das Belas Artes*, vemos o apelo indistinto de Américo, para que a nação brasileira aos moldes da história da humanidade pudesse ver que o progresso, a elevação intelectual e moral da nação devia fazer parte do objetivo comum de seus cidadãos, e que chegando a acontecer tal situação: todas as demais áreas da vida nacional, que em sua visão encontravam-se interligadas, também viveriam o apogeu e o pleno desenvolvimento. Para que isso acontecesse, não havia outra resposta que fosse dada a não ser pelas vias da instrução, da valorização dos intelectuais nacionais.

⁹⁵ AMÉRICO de Figueiredo e Melo, Pedro. Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 28 de dez. 1864, p. 2.

4. AS PRÁTICAS DOCENTES DE PEDRO AMÉRICO NA AIBA

4.1 O concurso para a cadeira de Desenho Figurado

Illmo. Exmo. Snr. Conselheiro Director da Imperial Academia de Bellas-Artes.

Pedro Americo de Figueirêdo, Antigo alumno da Imperial Academia das Bellas-Artes, e ex pensionista de S.M. o Imperador, desejando tomar parte do Concurso que deve ter logar para = professor de desenho da mesma Academia, vem pedir a V. Ex^a. digne-se admittil-o em o numero das pessoas que se inscreverem para esse concurso, e

E. R. M

Rio de Janeiro 6 de Outubro de 1864.

Pedro Americo de Figueirêdo.⁹⁶

Após o período de cinco anos, os quais estive na Europa como pensionista particular do imperador – 1859 a 1864 – Pedro Américo retornou ao Brasil com o objetivo de participar do concurso que iria ser realizado na Academia Imperial de Belas Artes. Em uma carta enviada no dia 06 de outubro de 1864, reproduzida acima, o “ex pensionista de S.M. o Imperador”, solicitava a participação no concurso daquela academia, do qual era um “antigo aluno”. Não sem pretexto, nesta carta, ambos os elementos concorreram para elevar Américo a um patamar de diferenciação em comparação aos demais que pleiteavam a vaga na AIBA.

Os concursos no Império, foram estabelecidos pela primeira Lei Geral do Ensino⁹⁷, que determinava a realização de exames públicos na presença do Conselho⁹⁸, e este deveria levar em conta a nacionalidade – visto o caráter de obrigatoriedade dos candidatos serem cidadãos brasileiros –, terem invioláveis os seus direitos civis e políticos, e possuir conduta ilibada. Todos esses pré-requisitos se somavam ao julgamento do Conselho, que, tinha como papel eleger aquele que fosse considerado mais digno para ocupar o cargo. Este teria seu nome apresentado ao governo para efetivação de sua nomeação.

Art 7º Os que pretenderem ser providos nas cadeiras serão examinados publicamente perante os Presidentes, em Conselho; e estes proverão o que fôr julgado mais digno e darão parte ao Governo para sua legal nomeação.

Art 8º Só serão admittidos á opposição e examinados os cidadãos brasileiros que estiverem no gozo de seus direitos civis e políticos, sem nota na regularidade de sua conducta. (BRASIL, 1827, p. 71)

⁹⁶ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5799.

⁹⁷ Lei de 15 de outubro de 1827.

⁹⁸ Este conselho, segundo a Lei de 20 de outubro de 1823, era composto pelo Presidente de Província, e mais seis conselheiros eleitos, assim como os Deputados.

Segundo Villela (2000, p. 100), com esta lei, entrou em vigor uma incisiva interferência da corte em relação a instrução. Para ela, iniciava-se um processo de “homogeneização, unificação e hierarquização”, principalmente no que concerne a conformação da profissão docente no Brasil, o que até então não havia se ocupado as iniciativas anteriores. Nessa mesma lei, de 1827, não houve menção a organização do ensino secundário, ficando espalhado pelas províncias para que tomassem iniciativas próprias⁹⁹.

Em 1834¹⁰⁰, a competência do estado corte foi desfeita com o Ato Adicional, e aconteceu uma descentralização de sua interferência na instrução pública primária: retirando de sua posse e dando às províncias o papel de organizar e formar o seu quadro de docentes. Passava-se a ser, particularmente, de competência das Assembleias Provinciais, a função de legislar sobre as diversas áreas da vida no império – a instrução pública, justiça, economia, entre outros. A corte ficava na responsabilidade de legislar pelo ensino secundário e superior, conforme o artigo 10:

§ 2º Sobre instrução publica e estabelecimentos proprios a promover-a, não comprehendendo as faculdades de Medicina, os Cursos Juridicos, Academias actualmente existentes e outros quaisquer estabelecimentos de instrucção que para o futuro forem creados por lei geral. (BRASIL, 1834, p. 17)

Em relação a essa descentralização ocasionada com o Ato Adicional, vemos na visão de Azevedo (1996) que esta, ocasionou profunda desorganização na instrução, principalmente a primária:

A própria Constituição, reformada em 1834, estabelecia, em consequência, o faccionamento do ensino e a dualidade de sistemas: o federal e os provinciais; aquê e êstes, forçosamente mutilados e incompletos. Um, sem a base necessária; os outros, sem o natural coroamento do ensino superior,

⁹⁹ Como é o caso da Província da Paraíba, que cria em 1836 o Lyceu Provincial. Ver: FERRONATO, Cristiano de Jesus. Das aulas avulsas ao Lyceu Provincial: as primeiras configurações da instrução secundária na província da Parahyba do Norte (1836-1884). Aracaju: Editora Diário Oficial do Estado de Sergipe – EDISE; Aracaju: Universidade Tiradentes, 2014. 376 p.

¹⁰⁰ “A emenda constitucional foi resultado de um processo de negociação parlamentar que se iniciara em 1831, quando uma comissão da Câmara foi nomeada para redigir um projeto de reforma da Constituição. [...]. Após a devida discussão em plenário, o projeto foi aprovado. Em seu artigo primeiro, declarava que “o governo do império do Brasil será uma monarquia federativa”. Em seguida, estabelecia reformas profundas na organização política: a extinção do Poder Moderador e do Conselho de Estado; a criação das Assembléias Legislativas Provinciais com autonomia para decidir sobre diversos e relevantes objetos (como impostos e obras públicas); o fim da vitaliciedade do mandato dos senadores, que passariam a ser eleitos pelas Assembléias Provinciais; a limitação drástica do poder de veto do Executivo (uma vez que o veto poderia ser derrubado no parlamento por maioria simples); a substituição da regência tria pela una, sendo que o regente deveria ser eleito pelas Assembléias Provinciais. Radicalizava-se a opção federalista, de tal sorte que o próprio ocupante do Executivo seria escolhido pelas províncias.” (DOLHNIKOFF, 2005, p.93).

profissional ou desinteressado. A profissionalização do ensino superior, inaugurada por D. João VI, e a fragmentação do ensino consagrada pelo Ato Adicional, deviam marcar tão profundamente, através de mais de um século, a fisionomia característica de nossa educação institucional que se teriam de malograr tôdas as tentativas para alterar o curso de sua evolução. (AZEVEDO, 1996, p. 331)

No Rio de Janeiro¹⁰¹, na primazia de melhor formar e compor seu quadro de lentes de primeiras letras, e com intuito de capacitar estes para o exercício da docência, criou a primeira Escola Normal¹⁰². Esta escola, por sua vez, teria feito com que se iniciasse um novo momento para a profissão docente, dando a estes o usufruto de um conhecimento mais específico, e garantindo ao estado uma maior organização e controle. Isso, na visão de Villela (2000), fez também com que houvesse uma melhora no estatuto “sócio profissional” docente. A própria criação desta escola, para ela, fez com que a Corte se tornasse uma espécie de “[...] laboratório de práticas que eram estendidas a todo o país pela supremacia que os políticos fluminenses exerciam em nível nacional e cujas bases se encontravam em Niterói, capital da província do Rio de Janeiro.¹⁰³”.

O quadro de organização do ensino secundário no Município da Corte, passou ser transformado a partir da criação do Colégio Pedro II¹⁰⁴, que teve em 1838 aprovado seus primeiros regulamentos e estatuto, estes, adaptações dos liceus da França – segundo Vechia (2006) várias das cláusulas eram claramente cópias. A finalidade, segundo a autora era:

[...] educar a elite intelectual, econômica e religiosa brasileira e concebido para ser o centro difusor das idéias educacionais, relativas ao ensino secundário, foi considerado “o padrão” a ser seguido pelos demais congêneres em todo o país. (VECHIA, 2006, p. 83)

Em seu regulamento, percebe-se que a nomeação de professores era efetivada a partir do Imperador, D. Pedro II, ou dos ministros do Império. Competia ao professor, primeiramente, estar habilitado para ocupar aquela função, e, sendo nomeado, este deveria apresentar uma série de competências além do ensino da disciplina que viesse a assumir. Dentre as principais atribuições estavam: transmitir deveres morais – religiosos, familiares e

¹⁰¹ “É interessante lembrar que a própria Corte só teria a sua primeira escola normal pública funcionando em 1881, quando a da província (que é de 1835) já fora criada há 46 anos.” (VILLELA, 2000, p. 105).

¹⁰² A primeira Escola Normal tem origem na cidade Niterói, surge a partir da Lei nº 10 de 04/04/1835. Vemos que a partir desta, outras escolas normais passam a surgir em outras províncias, como é o caso: na Província de Minas Gerais (1835), Bahia (1836), São Paulo (1846).

¹⁰³ (VILLELA, 2000, p. 105).

¹⁰⁴ Criado pelo Decreto de 02 de dezembro de 1837, este Colégio “[...] representou a primeira iniciativa do Governo Imperial de estabelecer o ensino secundário público, no Município da Corte, bem como de adotar um plano de estudos integral, estruturado em níveis e séries”. (VECHIA, 2006, p. 83).

patrióticos –, preocupar-se identicamente com todos alunos, a pontualidade (inclusive na chegada em sala acontecesse anteriormente a entrada dos alunos), estar vestido de forma decente e por fim, entregar periodicamente os procedimentos desenvolvidos, bem como relatar o desempenho dos alunos.

A reforma de 17 de fevereiro de 1854¹⁰⁵, que aprovou o regulamento que regia as mudanças no ensino primário e secundário da corte. Percebe-se que houve uma busca por maior rigor na participação dos exames para o magistério. Neste decreto, a cobrança se assentava em três pontos principais, que foram: “Art. 12. Só podem exercer o magisterio publico os cidadãos brasileiros que provarem: 1º Maioridade legal. 2º Moralidade. 3º Capacidade profissional.” (BRASIL, 1854, p. 45). A partir dessas balizas, era necessário apresentar documentação que comprovasse tais pontos. O primeiro, com facilidade poderia ser atestado mediante certidão ou a justificação da idade. Quanto a moralidade, esta seria necessária uma carta de recomendação de pessoas que vivam no lugar, ou nos lugares em que o candidato tivesse residido nos últimos três anos, sendo somado a essa carta, o atestado do pároco. Por fim, a capacidade profissional, seria assegurada pelos exames: orais e escritos, não apenas em relação a disciplina pleiteada, mas também em relação ao método. Mesmo neste processo, dotado de etapas e procedimentos com intuito de dar maior coerência e legitimação, percebe-se uma brecha, no artigo 21, em que dava ao inspetor geral a possibilidade de indicar ao governo “[...] aquelle ou aquelles que lhe parecerem preferíveis [...]” (BRASIL, 1854, p. 45).

Mesmo com a Reforma Pedreira, em 1855, segundo Araújo (2004), a prática de concursos no Colégio Pedro II só passou se efetivar na década de 1870, quando uma série de “[...] novas e efetivas determinações legais do ministro João Alfredo, é que a seleção por concurso no Pedro II se tornaria uma prática corrente.” (ARAÚJO, 2004, p. 51).

A AIBA, onde Américo havia se candidatado para o concurso em 1864, possuía seu próprio regimento¹⁰⁶, no qual, pleiteava um perfil almejado de docentes para que desempenhassem naquela instituição atividades interligadas ao modelo proposto.

Américo se mostrou como o candidato que naquele instante apresentava um perfil particular e ideal para ingressar no cargo disponível – professor de desenho figurado –, sendo levando em alta estima o fato de que era egresso da instituição, e, portanto, estava imbuído de um conjunto de saberes e de disposições que o faziam ser o mais capacitado em dar continuidade ao sistema de ensino e a filosofia de ação da AIBA.

¹⁰⁵ Decreto Nº 1.331-A, de 17 de fevereiro de 1854.

¹⁰⁶ Conforme apresentado em “AS INOVAÇÕES COM A REFORMA PEDREIRA”, p. 29.

Naquele momento, após seu período de estudos na Europa e consequente retorno para o Brasil, tendo findada a bolsa cedida pelo Imperador, Américo, encontrou naquele instante a oportunidade de entrar no quadro de funcionários da AIBA, e mais do que isso, encontrou a chance de tomar lugar numa instituição que se consolidava frente as elites¹⁰⁷ da corte como espaço de construção de uma cultura tipicamente brasileira, conduzida e produzida por brasileiros advindos do seu próprio meio.

Em carta, datada de 26 de abril de 1865¹⁰⁸, Américo recebeu a confirmação de sua aceitação como candidato para a realização dos exames destinados a escolher o novo professor da academia. E lhe foi avisado que haviam outros dois candidatos¹⁰⁹. Também nesta carta, constava aquela que seria primeira etapa, de três que estavam previstas na programação daquele concurso. A primeira etapa estava prevista para o dia primeiro de maio daquele ano, o roteiro dizia que:

Em folhas de papel branco = comum, os candidatos desenharão uma Academia do natural no espaço de 12 horas, divididas em quatro sessões. O modelo terá a função que lhe for dada pela congregação, antes de começar o acto; e a figura desenhada tem de 3 palmas de altura.¹¹⁰

A primeira etapa, marcada pela confecção de um desenho de modelo vivo, deveria ser feita na presença da congregação – a qual cabia o papel de designar a posição ideal para o referido desenho –, bem como na presença dos demais candidatos.

Na continuidade do concurso – a segunda prova – tinha como objetivo também o desenho a partir do modelo vivo, em que o candidato deveria atentar para um estudo anatômico do corpo, este estudo deveria levar em conta a miologia e a osteologia¹¹¹, e ao lado do desenho numerar e nomear os músculos e ossos desenhados.

Em igual papel desenharão a vista do modelo-vivo uma figura anatômica também de três palmas de proporção, a qual apresentará de um lado do corpo a myologia, e do outro a osteologia. Neste desenho não se exige mais do que o contorno a lápis preto, devendo ser indicada em lápis vermelho a parte comum dos músculos, e terão para fazel-o seis horas em uma só sessão compreendidas os descansos do modelo.¹¹²

¹⁰⁷ Ver: CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem: a elite política imperial; Teatro das Sombras: A política imperial*. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, Relume-Dumará, 1996, 436 p

¹⁰⁸ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 3693.

¹⁰⁹ Jules Le Chevreil e Francisco Antonio Nery.

¹¹⁰ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5792.

¹¹¹ Áreas da anatomia, uma interessada no estudo dos músculos e seus “anexos”, a outra, no estudo das formas, estruturas e crescimento dos ossos.

¹¹² Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5792.

Terminadas as duas primeiras etapas do concurso, o conselho deveria votar em favor do candidato que conseguisse desenvolver ambos os desenhos com maior precisão e maestria. Mas o que de fato viria a consagrar aquele que seria considerado o candidato ideal para ocupar a vaga de professor na AIBA, ficava a cargo da prova final. Esta, contava com a elaboração de uma pintura a óleo, a partir de temas históricos, que seriam designados pela congregação, e cada candidato receberia um tema específico a ser desenvolvido. Este seria através de um sorteio. Dentre os temas eleitos pela congregação, houve a valorização da antiguidade clássica – grega – e a Roma antiga¹¹³, e temas cristãos.

Proponho que o assumpto do quadro histórico seja tomado da historia antiga, grega, ou romanas dos poemas de Homero ou Vigilio, das Methamorphoses de Ovídio, e da Theogonia de Hesíodo, de Mythologia grega, ou das tragédias de Racine.¹¹⁴

Durante sessenta dias, e tendo vinte e cinco sessões de três horas com modelo vivo, os artistas-candidatos teriam no espaço da AIBA, e naquilo que a instituição dispunha, como: “[...] manequim, roupagens, e outros acessórios; além de frutas, reduções de estatuas, trocos e extremidades de gesso da coleção da Academia que reclamarem.¹¹⁵”, os meios para realização de estudos parciais como preparação para compor o quadro em definitivo. Ao acompanhar as disposições quanto a esta última etapa, percebe-se um controle e rigor maior por parte da instituição, que deu a este momento final do concurso o papel decisivo como de fato foi.

O sello da porta da Pinacotheca, onde se achão os 5 ateliers, será quebrado todos os dias ás 9 horas da manhã, ou mais tarde, logo eu se achem presentes os três candidatos e o Secretario ou outro professor, e será novamente selada todos os dias ás 2 horas da tarde em presença de 3 candidatos pelo menos. Durante as horas de trabalho a porta da Pinacotheca estará fechada á chave, e esta sob a guarda e responsabilidade do Porteiro, que não poderá abri a porta para qualquer serviço senão em presença do Secretario, ou de outro qualquer Professor da Academia. Os modelos serão introduzidos na Pinhacotheca ás 10 horas, e deverão retirar-se á 1 hora.¹¹⁶

¹¹³ Temas que como discutido no capítulo anterior, se enquadravam no que na visão de Pedro Américo seria o ideal de estudo da História da Arte, principalmente a história grega, da qual Américo nutria sentimento de ideal de civilidade e desenvolvimento.

¹¹⁴ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5793.

¹¹⁵ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5793.

¹¹⁶ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5793.

Todo este rigor em relação a esta prova final, foi centrado na busca pela legitimação do concurso, no intuito de fazê-lo revestido de isenção e, mostrando a profunda preocupação em selecionar o que fosse mais apto a tomar parte do seu quadro de funcionários. A AIBA, ainda estava na busca pela consolidação de seu no cenário nacional, bem como no projeto de nação que o Império propunha para o país. Por isso não havia a pretensão de ter como ingressante em seu corpo acadêmico um professor que não correspondesse a estes propósitos. Pois este assumiria como figura central na construção deste espaço acadêmico das artes e, desempenharia a autoridade sob a área da qual tomasse parte.

Dentre as várias temáticas¹¹⁷ pensadas pela congregação da Academia, a escolhida para a prova final foi *Sócrates afastando Alcebiades do vício*. Os artistas tiveram oito horas¹¹⁸ para a execução da tela¹¹⁹ que posteriormente foi avaliada pela congregação de professores que ficaram responsáveis por dar o parecer. No dia 10 de agosto de 1865, foi emitido um ofício da Academia no qual constava a decisão tomada pela congregação, em que

[...] reprovou a de Fran^{co}. Antonio Nery; e aprovou as de Pedro Americo de Figueiredo e Mello, e Jules Le Chevrel, julgando que eles podem dignamente preencher a cadeira vaga. Na votação com escrutínio secreto, obteve o trabalho de Pedro Americo de Figueiredo e Mello, 9 votos, e o de Jules Le Chevrel 1 voto; havendo uma cédula em branco. Proponho pois, em nome do Corpo Academico, o sr Pedro Americo de Fig^{do}. e Mello para Professor efetivo de Desenho Figurado na forma do artigo 7º dos Estatutos.¹²⁰

Sendo julgado e eleito por nove votos, contra um apenas, Américo foi eleito pelo corpo acadêmico como o candidato ideal para ocupar de forma efetiva o posto de professor da AIBA na cadeira de Desenho Figurado. Cabia a partir de então, como se referia o documento ao falar do artigo sétimo do estatuto, da nomeação do candidato eleito, através de Decreto Imperial, pelo próprio Imperador ou o Ministro de Negócios do Império.

¹¹⁷ Os principais temas pensados: “Achiles vencendo Heitor, mostra seu cadaver em torno dos muros de Troia. Telemaco de volta a ilha de Ihaca passa com sua flexa os amantes de Penelope. Caim odiando seu irmão Abel lhe disse um dia = saiamos e vamos ao campo, mas logo que se achou fora levantou se contra ele, e o matou. Logo que baixarão as aguas do diluvio, Noé, sahindo da arca com seus filhos, sua mulher, e as mulheres de seus filhos erigio um altar do Senhor, e lhe offerecêo um sacrificio. Abrahão tendo colocado seu filho sobre o altar suspendeo o sacrificio, a voz do anjo do Senhor. Belisario esmolando é reconhecido por um de seus soldados. Priamo supplica a Achiles que lhe mande entregar o corpo de Heitor. Orestes acompanhado por Pylades vinga a morte de seo pai. Agamenon de volta a seu palácio é assassinado por Egisto. A morte de Phocion. Achiles entrega Breseida aos arautos d’Agamenon. A morte de Socrates. [...]” Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5793.

¹¹⁸ Entre às 10 horas manhã e 18 horas da tarde do dia 02 de agosto de 1865 para execução da tela.

¹¹⁹ Tela de proporções de 1,30 x 97 cm.

¹²⁰ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 3695.

O Decreto Imperial do qual nomeou Américo para professor da Academia¹²¹ aconteceu no dia 9 de fevereiro de 1866. Quatro dias passados desde sua nomeação, o professor Américo entrou com um requerimento junto a AIBA, solicitando que lhe fosse concedida uma licença com a duração de dois anos, sem remuneração, para que pudesse retornar à Europa tendo como propósito concluir seus estudos. O diretor, em carta endereçada ao Ministério de Negócios do Império, em 13 de fevereiro de 1866, assegurou sua opinião positiva a respeito da solicitação de Américo: “[...] tenho a honra de informar a V. Ex. que me parece conveniente em lhe conceder essa graça, visto que ha vantagem em ser o professor de Desenho Figurado um bom Pintor Historico.¹²²”.

Nessa fala proferida em benefício de solicitante, o diretor assegurava a importância do retorno do professor Américo a Europa, na intenção de que continuasse seus estudos sobre Pintura Histórica, bem como retomasse seus estudos científicos. Fica explícito, neste discurso, a constante valorização que a AIBA dava aos estudos deste gênero, o de Pintura Histórica – como foi discutido anteriormente –, pois era considerado uma arte superior as demais.

Não sem intenção, Américo recebeu o apoio da Academia para que lhe fosse concedida esta licença. O objetivo deste apoio centrava-se na ideia de que ao retornar da Europa, o professor traria consigo a cultura intelectual adquirida em seus estudos, e tendo como a finalidade insuflar novos ares de conhecimento ao espaço da AIBA, bem como pudesse agregar estes novos conhecimentos a sua cátedra. Mesmo que os objetivos de Américo fossem outros com esta solicitação, o que por último pô-se em prática e assumindo foi: a perspectiva de constante elevação moral, cultural e intelectual do artista nacional – e que desde 1855 a Academia Imperial buscava – fazendo-o capaz de dotar o Brasil de obras nacionais de grande visibilidade, projetando aquela que deveria ser maior instituição brasileira voltada para este objetivo, como fomentadora vocações artísticas, bem como capaz de elaborar uma *arte tipicamente brasileira*, fruto de sua *escola nacional*.

Também, nesta carta, foi apresentada a solução provisória que asseguraria que a Academia não padecesse com a ausência do Professor Américo. A solução expressa na carta, designava que para suprir – provisoriamente – a cadeira de Desenho Figurado, no lugar do referido professor, o artista e ex concorrente no concurso, Jules Le Chevre, reassumisse a disciplina, da qual ele havia anteriormente lecionado de forma provisória.

¹²¹ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5754.

¹²² Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 3696.

Por esta ocasião cumpre-me também representar a V. Ex^a. que tendo o artista Jules Le Chevrel servido optimamente desde de 13 de maio de 1864 até 7 do corr. o cargo de Professor interino de Desenho Figurado, satisfazendo fielmente todas as condições do contratante aprovado pelo Governo Imperial por Aviso de 7 de junho d'aquelle anno, será vantajoso renovar o dito contrato debaixo das mesmas condições; pois que a aula de Desenho Figurado não há de dispensar Professor nem mesmo temporariamente.

Tendo, pois, esta perspectiva, os vários interesses foram contemplados, e o maior deles, o da própria instituição, que era o de ter em seu quadro funcional professores capacitados, e capazes de elevar a Academia a novos patamares de desenvolvimento artístico e cultural, também de manter sua programação acadêmica funcionando através da continuidade das aulas da disciplina. Também atendeu aos interesses individuais dos artistas – um que desejava retornar o quanto antes para àquele continente do qual havia se encantado profundamente e do qual enxergava como ideal civilizacional; e outro, cuja atividade ansiava dar continuidade, mas que diante da não aprovação no concurso que pleiteava, teria seu contrato findado – deixando o espaço da AIBA, bem como a remuneração – obteve a possibilidade de renovação de seus serviços prestados.

O requerimento acima mencionado teve sua aprovação por completo em poucos dias, em 19 de fevereiro de 1866. No comunicado enviado do Ministério de Negócios¹²³, foram aceitas todas as propostas solicitadas.

A partir desta licença – de inúmeras outras que, se somam aos pedidos de prorrogação de prazos – Américo iniciou uma segunda estada na Europa, momento em que seus biógrafos descreveram como um período marcado por questões desconfortantes, principalmente, de cunho financeiro, devido a falta do patronato¹²⁴ e de sua licença sem vencimentos da AIBA. Do período entre 1866 a 1869¹²⁵, Zaccara (2011) afirma que foi um período de poucos trabalhos artísticos de destaque, tendo nesta fase da vida passado por momentos inglórios, embora marcado por várias viagens e a aventuras. Segundo a mesma autora, em 1867, Américo chegou a Bruxelas, e sua chegada a esta cidade estava profundamente relacionada ao seu objetivo de retomar seus estudos, tanto que:

¹²³ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5756.

¹²⁴ Ler: CHAVES, Mariana Guimarães. O PATRONATO IMPERIAL E O PAPEL DAS ARTES NA FORMULAÇÃO DOS PROJETOS NACIONAIS (1841-1889). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., 2013, Natal. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História – Conhecimento histórico e diálogo social. Natal: ANPUH, 2013. CD-ROM.

¹²⁵ Período de início sua ausência após a obtenção de licença da cadeira de Desenho Figurado até o retorno ao Brasil.

Em 1867, ele foi admitido no doutorado daquela universidade para o período escolar de 1867-1868. Durante seus estudos passou pelas mesmas dificuldades financeiras sofridas em suas andanças. Assim, entre viagens e estudos, Américo atravessou esse período de sua vida e teve sua quota de aventura e romantismo. (ZACCARA, 2011, p. 77).

O fim deste segundo momento de sua vida, como estudante na Europa, teve como marco o término de sua licença de dois anos, que havia expirado em 19 de fevereiro de 1868. A fim de que terminasse seus estudos na Universidade de Bruxelas, e pudesse retornar ao Brasil com o diploma de doutor em Ciências Naturais, foi-lhe concedida uma prorrogação de oito meses, ainda sem receber vencimentos. Em carta endereçada ao diretor da AIBA, do gabinete da Ministério dos Negócios do Império, foi feito o comunicado:

Pela Secretaria de Estado dos Negócios do Imperio, se comunica ao Ill^{mo}. Snr. Director da Academia das Bellas Artes que, por Portaria desta data, foi prorrogada, por oito meses sem vencimento algum, a licença de dous anos concedida por Portaria de 19 de fevereiro de 1866 ao Professor de Desenho Figurado da mesma Academia, Pedro Americo de Figueiredo e Mello.¹²⁶

Tendo findado o prazo de retorno de Américo ao Brasil, no dia 06 de novembro de 1868, iniciou-se um conjunto de comunicações envolvendo o Ministério, a Academia e Pedro Américo, que até fevereiro de 1869 não havia tomado posse de sua cadeira. Em carta destinada a diretoria da AIBA, o então Ministro dos Negócios do Império, José Joaquim Fernandes Torres, manifestou que providências deveriam ser tomadas: “Ficando inteirado de tudo quanto expõe o mesmo professor, declaro a V. S^a. que lhe cumpre tornar effectivas para com ele as disposições dos estatutos, por que se rege a mesma Academia.¹²⁷”

Atendendo as ordens do Ministro, no dia 23 de fevereiro do mesmo ano, foi enviada da AIBA uma carta exortando ao professor as penalidades que mesmo viria a sofrer perante sua ausência, podendo ser processado penalmente por crime de responsabilidade. Na mesma carta, o diretor alegou entender os motivos pelos quais Américo ainda não havia se apresentado para suas funções: por até aquele momento, não ter tido recursos suficientes para tomar viagem em direção ao Brasil, quanto a isso:

Tomando em consideração o que V. S^a. me expos em seu citado officio de 23 de novembro, julgo que não deve ter lugar o processo por crime de responsabilidade [...] V. S^a. [deve] apresentar-se n'esta Academia para o

¹²⁶ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5757.

¹²⁷ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5758.

exercício de suas funções antes que termine o prazo de 6 meses que principiou a correr a 7 de novembro [...]¹²⁸

Após tomar conhecimento das penalidades que poderia sofrer caso não retornasse o quanto antes ao Brasil, Américo enviou uma carta de Lisboa, no dia 31 de março de 1869, ao diretor Tomaz Fomes dos Santos, avisando que estava trabalhando e angariando recursos para que pudesse retornar. Américo afirmou que:

Assim pois, logo que aqui findar um trabalho que me fará a salvo dos ônus indispensáveis ao meu regresso, partirei imediatamente, mais animado do que antes e mais crente na minha utilidade, pois que adquiri novos conhecimentos bem profícuos ao meio acadêmico. Muito agradeço a V.Ex^a. e aos meos ilustrados colegas a benevolencia e favor com que me tratão; pelo que serei grato, como o tempo e os meos esforços mostrarão.¹²⁹

Esta carta, que foi transmitida também ao ministério, através de cópia, avisava do profundo desejo que nutria o professor em retornar o quanto antes ao Brasil para que pudesse transmitir os conhecimentos que havia adquirido durante aqueles anos estudando na Europa. Afirmava também que mesmo tendo acabado o prazo de seu retorno ao país no dia seis de maio daquele ano, deveria ser levado em conta os talentos dos quais Américo era dotado. Tomando conhecimento de tais disposições de Américo e em conformidade com o pensamento da AIBA – através dos ofícios enviados pelo diretor – em 22 de maio de 1869 foi enviada ao diretor da Academia a seguinte ordem:

Attendendo, porem, ás razões especiais que alegou este Professor que se achava em Bruxellas, para não se apresentar em tempo, e á circumstancia de que a instimação que lhe dirigio para assumir o exercicio do seu luogar n'essa Academia dentro d'aquelle prazo, sob pena de perder na forma do artigo 117 dos Estatutos, foi feita por V.S^a. em officio de 23 de Fevereiro ultimo, quando ele ainda contara obter do Governo uma ajuda de custo para as despesas de sua viagem, deliberei que o período de 6 mezes, a que se refere esse mesmo artigo seja n'este caso contado da data da referida intimação.¹³⁰

Na citada decisão, o ministro outorgava que o prazo de seis meses a contar do fim da licença, a qual constava no artigo 117 dos Estatutos da AIBA, em que o professor deveria dar justificativa a respeito de sua ausência da disciplina à direção, caso contrário teria um prazo estipulado até que lhe fosse destituído do cargo, passava a ter validade, no caso de Pedro

¹²⁸ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5806.

¹²⁹ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5720.

¹³⁰ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5758.

Américo, a partir do dia em que este teria sido notificado pelo ofício, que foi enviado no dia 23 de fevereiro pelo diretor da Academia. Cabia ao professor estar de volta ao Brasil e, ocupar definitivamente as suas funções frente a cadeira de Desenho Figurado, no prazo máximo estabelecido, de agosto de 1869, sem que lhe fosse estendido nenhum outro prazo.

Antes de chegar ao fim deste prazo designado, o professor entrou em contato com a direção da AIBA, dando a notícia de seu retorno e garantindo sua presença no Brasil no mês de julho¹³¹. Américo retornara ao país nutrindo as mais altas aspirações, estava motivado a encontrar prestígio perante seus compatriotas. Na sua visão, a busca de valorização era necessária e decisiva para que o artista, suas obras e em geral às belas artes, encontrassem um espaço de fomentação e desenvolvimento. Não havia possibilidade, segundo Américo, de que as artes se impusessem na sociedade brasileira como propulsoras do progresso, se os artistas, seus agentes, se a população e o estado, não se detivessem a prestigiar os talentos nacionais. Não à toa, na carta que enviou, Américo expôs como que um troféu a notícia de que havia se casado com a filha daquele que anteriormente tinha sido seu mestre no Brasil, bem como o diretor que empreendeu em sua gestão a maior reforma pela qual a AIBA teria vivido durante o Império: Manuel de Araújo Porto-Alegre. Naquelas linhas, ele escreveu:

Igualmente me lisongei de participar a V. Ex^a. e a todos os meus bons colegas, que casei-me com D. Carlota, filha do Sr. Manuel de Araújo Porto Alegre, membro honorário dessa Academia, o que assim me identifica mais na família artística a que pertença, e me tornará mais digno de estima publica.

Aqui fiz alguns trabalhos de pintura, e tão bem fui tratado, que só aspiro a igual sorte no meu país.¹³²

Fica claro o que importava para o referido professor, aquilo cuja sua intenção e seus esforços estavam concentrados: a ideia de obter reconhecimento em seu país. Ele queria, configurar o Brasil aos moldes do que viviam os artistas e intelectuais nos países da Europa, onde eram tidos como figuras públicas de grande importância e admirados pela sociedade. Ao retornar, sua esperança estava em tomar lugar no Império brasileiro, semelhante ao que acontecia com os artistas na Europa, como cidadão de destaque, renomado e aceito por seus compatriotas semelhantes – os artistas. O casamento com a filha de um dos grandes nomes das artes no país, e representante deste em Portugal – onde assumia o papel de cônsul –, surgia não apenas como uma acolhida no seio da família de Porto-Alegre, tornando Pedro

¹³¹ 08 de junho de 1869.

¹³² Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5721.

Américo seu genro, significava ainda mais sua acolhida e reconhecimento como integrante da classe artística brasileira.

Tão logo chegou ao Brasil, no início de julho, Américo enviou ofício Academia Imperial de Belas Artes. Neste ofício, encaminhado ao diretor da AIBA, além de dar conta de sua chegada, o professor se colocava à disposição para assumir sua cadeira, tão logo lhe fosse requisitado. Em resposta, o diretor, tendo tomado conhecimento de tal informação, exorta:

Acesso o officio de V.S^a. datado de hontem, e por mim recebido hoje, em que V.S^a. me participa que tendo chegado da Europa, se acha prompto a assumir o exercicio de sua cadeira n'esta Academia; em resposta tenho a declarar-lhe que pode V.S^a. fazel-o quanto antes.¹³³

Neste mesmo ofício, no qual o diretor advertia que Américo deveria assumir o quanto antes seu lugar na Academia, também foi dado saber ao professor interino, Jules Le Chevre, de que o titular da disciplina, a qual já havia ocupado como substituto há mais de cinco anos, estava pronto para assumi-la.

O dia 17 de julho de 1869, data em que Américo assumiria a disciplina na Academia, foi marcado por seu atraso. O que fez com que nesta ocasião assumisse em seu lugar – mais uma vez – o professor Le Chevre. Perante o ocorrido, foi solicitado que o referido professor recebesse por este dia de aula, levando em consideração que Américo só havia chegado a Academia no término da mesma. Em correspondência datada de 19 de julho do mesmo ano, o secretário da academia João Maximiano, enviou uma carta ao diretor da Academia narrando o acontecido, alegando a injustiça que seria não reconhecer o direito do professor Le Chevre em receber pela aula ministrada.

Tendo passado o acontecido com o professor Le Chevre, em que o diretor reconheceu que a este caberia o direito receber os honorários pela aula, Américo iniciou seus primeiros momentos na Academia, nas aulas da cadeira de Desenho Figurado. Mesmo tendo transcorrido poucos dias de sua instalação no Brasil, e mais especificamente como docente, o professor Pedro Américo mostrou quais eram de fato suas pretensões em relação a sua atuação na AIBA, pretensão esta anunciada desde o momento de realização do concurso, em 1864, quando na ocasião foram publicadas nas páginas do já citado *O Correio Mercantil*, as aulas sobre as belas artes, em que fica clara a necessidade da retomada das ideias reformistas propostas por Porto-Alegre em 1855, e que propunha uma disciplina alinhada com a História Geral, capaz de dotar as artes no Brasil de um caráter singular e dar base para um possível

¹³³ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5721.

futuro ao país. Por isso, em agosto de 1869 foi feito um requerimento ao diretor da Academia com intuito de prover essa cadeira, que desde a reforma não havia sido provida. Esta cadeira, não apenas na visão de Américo, mas também no olhar do diretor, que descreveu que o provimento destas aulas seriam de singular importância para os artistas da casa, e também assegurou que próprio Américo possuía capacidades indispensáveis para essas aulas, as quais o diretor confirmava que eram do interesse do referido professor. Assumir a cadeira de História das Belas Artes, Estética e Arqueologia era, para Américo, um meio possível para construção das bases do futuro das artes no Brasil.

Antes do término do ano, em novembro, houve o pedido de encerramento da disciplina de Desenho Figurado a pedido de Pedro Américo, esta, segundo consta no requerimento, estava sendo prejudicada pelos trabalhos dos pedreiros e carpinteiros, além de estarem em fase final dos exames da disciplina. O que surgiu como marcante no requerimento foi o apontamento que Américo fez a respeito de suas ausências das aulas, que segundo este relato, aconteceram inúmeras vezes devido a problemas de saúde. Numa visão geral, desde o retorno de Américo ao Brasil, após sua segunda estada na Europa, percebe-se seu desinteresse em relação a cadeira da qual havia prestado concurso, muito provavelmente por conta do perfil dos alunos que se ocupavam desta disciplina, tendo em vista que os alunos se dividiam entre os alunos artistas e artesãos. Some-se a isso, a própria intenção do professor em forjar aos moldes do que planejava Porto-Alegre, uma cultura artística no Brasil. Esta que teria por finalidade elevar a sociedade brasileira ao patamar das sociedades europeias, que depositavam nas artes e nos artistas o mais alto grau de honraria e de importância, principalmente no que tange a representação da sociedade. Para Américo, as artes no Brasil deveriam assumir o papel de propulsoras de uma transformação da sociedade, que para ele, encontrava-se em um estado primitivo. Por isso que na sua visão, apenas um retorno da história daquelas sociedades que haviam conseguido alcançar o patamar de desenvolvimento e progresso, é que o Brasil, teria a chance de galgar esses mesmos degraus.

4.2 A disciplina de História da Arte, Estética e Arqueologia: a atuação de Pedro Américo como docente.

[...] novas serão as intelligencias que se devem prender pelas atrativas da Historia da Arte pela exposição dos princípios da Esthetica, demonstrados na practica pelas obras primas dos grandes mestres. Muito convem, Ex^{mo} S^{nr} para o desenvolvimento das Artes em nosso Pais, que o gosto delas se derrame entre as pessoas illustradas de que mesmo aquellas que lhe são estranhas possam animar apreciar artistas e apreciar os seus trabalhos:

parece-me que para nos encaminhar a conseguir este resultado seria conveniente determinar-se que o curso do Dr. Americo tivesse lugar nas primeiras horas da noite.¹³⁴

A cadeira História das Belas Artes, Estética e Arqueologia prevista na Reforma de 1855, e idealizada por Porto-Alegre, trazia consigo a proposta de aliar um ensino teórico ao prático melhor preparando aqueles que se tornariam os artistas, levando em consideração, como exposto anteriormente, a má formação que assolava boa parte dos alunos da Academia. Na ideia de Porto-Alegre, havia a necessidade de se construir o gosto pelas belas-artes, dotando a Academia de uma áurea utilidade para estado e para o país, bem como atendesse aos anseios de oferecer profissionais capacitados, ser difusora das artes, e consultora para questões artísticas.

No trecho do documento citado acima, o então diretor da academia, Tomás Gomes dos Santos, defendia necessidade e a importância da efetivação das aulas que o professor Pedro Américo havia solicitado mudança, pois estas dariam ao país e, particularmente, as pessoas ilustradas a possibilidade de gozar do gosto pelas belas-artes, atentando ao fato de que através desta cadeira, e com o contato com as obras dos grandes mestres, o progresso aconteceria.

Tendo tomado posse oficialmente desta cadeira em 18 de fevereiro de 1870¹³⁵, Américo assumiu também o compromisso assegurado com idealização dessa disciplina ainda 1855, quinze anos antes, quando na ocasião Porto-Alegre identificava a particular necessidade da academia de ser provida por tais referenciais teóricos, dando aos alunos e a sociedade em si, um espaço de maior conhecimento geral das sociedades, bem como da origem das artes e do que estas favorecem a vida, em seus variados aspectos, e particularmente a nação. Oferecia uma perspectiva de enraizar e promover o desenvolvimento do Brasil sob a tutela da arte, que era vista tanto por Porto-Alegre, como por Américo, como grande propulsora das grandes nações.

A transferência de Américo da cadeira de desenho figurado, além de possuir interesse da AIBA em assumir o desafio de desenvolver o gosto pelas artes, atendia aos anseios particulares do professor Américo, que via a necessidade de seu país alcançar o patamar das nações europeias, que elevaram os artistas a dignidade de intelectuais indispensáveis para a vida cotidiana.

Embora tenha tomado posse em fevereiro, Américo deu início as suas aulas apenas em março de 1870. A abertura do curso, aconteceu cercada de grandes anseios e de pompa,

¹³⁴ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5808

¹³⁵ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 4691

levando em grande consideração a presença do Imperador, D. Pedro II. Sua presença conferia a Pedro Américo prestígio perante a Academia, bem como perante a sociedade carioca, pois demonstrava que aquele que outrora havia assumido o papel de mecenas, do ainda aluno, no período da AIBA e posteriormente como pensionista na Europa, consagrava-o agora professor daquela instituição, daquele espaço, do qual era egresso. Esse momento estava como que efetivando o pensamento de Porto-Alegre, na época enquanto diretor, que identificava que a construção de uma escola e uma arte tipicamente brasileira seria possível apenas a partir do momento em que, tomassem lugar no espaço da Academia, professores brasileiros, formados pela mesma. Estes estariam capacitados e sensíveis às verdadeiras necessidades da nação, fazendo com que o país, encontrando na AIBA uma base sólida, iniciasse um período de transformação.

No discurso proferido pelo professor Américo por ocasião do início de suas aulas, e publicado posteriormente, em 1888, conjuntamente com outros discursos de sua autoria, apresentava suas intenções e sua visão da importância que o curso que assumira, de fato possuía. Este mesmo curso, como veremos, aos moldes daquele publicado nas páginas do jornal o *Correio Mercantil*, enxergava nas civilizações que, na história alcançaram grandes níveis de desenvolvimento, o papel determinante desempenhado pelas artes e dos artistas para alcançar estas conquistas.

Este discurso, mais do que o início das aulas, continha um projeto de Pedro Américo para o Brasil, profundamente marcado pela busca do ideal artístico.

Sempre que o templo das musas abre suas portas ao publico, é para anunciar-lhe novas conquistas da intelligencia; sempre que o publico afflue para os espetáculos das artes, leva-o a convicção de encontrar nelles novos deleites para a alma, afadigada das luctas, muitas vezes infructieras da vida positiva. É que as sociedades reconhecem nos cultores do bello os verdadeiros prophetas da civilização, os sacerdotes da concordia, que só galgam a pyra do sacrificio, para queimar no incenso da immortalidade, e elencar á frente dos séculos os louros das victorias ganhas nas batalhas do progresso. (AMÉRICO, 1888, p. 7).

Neste início de aula, o professor explicita sem ressalvas a imagem que o artista deveria possuir e de representar na sociedade: eleva-o ao patamar daquele que é responsável por cultivar o que de mais belo e verdadeiro há nas sociedades. Para ele o artista representava o que de melhor a sociedade poderia produzir, pois este seria responsável pelo desenvolvimento e progresso da nação. Apenas estes, eleitos por Américo, como profetas da civilização, eram

capazes de produzir os mais belos artigos, cujos intuitos eram de fazer com que as pessoas fossem tocadas, e se deleitassem com tamanha beleza.

Américo enxergava naquele momento, marcado pelo término da Guerra do Paraguai (1864-1870), uma oportunidade única para que fossem lançadas as bases para desenvolvimento artístico do Brasil, tendo em vista que a guerra, na sua visão, trazia como consequência fulcral um profundo sentimento patriótico, capaz de gestar no íntimo da população brasileira o gosto por símbolos que marcassem aqueles fatos da história nacional, e para esta tarefa, ninguém seria capaz de melhor representar do que os artistas. Portanto, a abertura do curso na AIBA, também marcado pelo término desse conflito é um momento único no Brasil, e que era preciso ser aproveitado.

A abertura de um curso de historia das artes, arqueologia e esthetica nesta academia, não somente uma promessa risonha para os homens que vivem de contemplações; é um protesto solemne das intelligencias cultas e generosas, contra essas doutrinas canhadas e mercenárias, que tão facilmente captivam os ânimos embotados e retrógrados; é uma prova de que, longe de esgotar as fontes das nossas riqueza, a lucta de que sahimos coroados com a aureola da gloria, não fez mais do que desencadear as torrentes da nossa atividade intellectual, o mais inexaurível de quantos tesouros possui a humanidade. (AMÉRICO, 1888, p. 8).

A “vitória” do Brasil na guerra, significava para o professor, um momento de exacerbação da glória da pátria, momento de efervescência e valorização do que em sua visão representava a vitória sobre o atraso, aquilo que era retrógrado. Portanto, naquele momento o início das aulas da cadeira de História das Belas Artes, Estética e Arqueologia – nunca ministrada no país – marcava também uma vitória sobre o atraso artístico no Brasil, e que daquele ponto em diante, a partir daquela inauguração, dava-se início um processo de crítica intensa e necessária, com o objetivo de romper com um passado marcado por ideias deficientes, e por uma falta de afeição da população brasileira a ciência.

O provimento dessa disciplina naquele momento, bem como a perspectiva com qual foi criada em 1855, assegurava Américo, que deveriam ser creditadas a três figuras: ao Imperador, o qual nutria a sua necessidade; e a Couto Ferraz e Porto-Alegre, que no olhar do professor tinham representado na época uma esperança ilimitada, da qual ele reconhecia como importante para o desenvolvimento e afirmação do papel da AIBA.

Especialmente a Porto-Alegre, foi feito um profundo enaltecimento, alegando ter sido ele o percussor importante para uma efetiva construção de um espaço artístico verdadeiramente nacional.

Receba, pois, este mesquinho tributo de gratidão aquelle que, no intuito de servir a seu paiz, soube formar uma academia verdadeiramente nacional com os fragmentos mal acepillados de uma instituição bastarda, e que, crendo abaladas as bases desse primeiro monumento elevado ás artes patrias, edificou um outro em honra das letras; porém, tão vasto, tão colossal que, assentado na soberba Italia, domina o nosso horizonte intelectual, projectando sobre o Brasil inteiro a maior parte dos raios de sua gloria. (AMÉRICO, 1888, p. 9).

A Porto-Alegre, Américo creditou a responsabilidade pela edificação e elevação moral da AIBA. A dívida que a nação, os artistas e as artes tinham com aquele professor, artista e poeta estavam na sua contribuição na criação de um espaço social do artista e das artes no Brasil. A Academia vivia no instante de abertura da cadeira, um momento áureo, do qual o antigo diretor e sogro, tinha feito parte de forma decisiva.

Cabia então, ao professor Américo, a partir de então seguir um rumo semelhante, colocando a frente de seus interesses pessoais, os interesses da pátria, no intuito de servi-la. Esse serviço foi descrito como uma contribuição ao progresso da nação:

Sei que me falta a ilustração necessária ao pleno desempenho do meu novo magisterio; e de certo teria desistido de ensinar a sciencia do bello se o desejo de servir não gerasse em meu animo, assim o enriquecimento de minha isufficiencia, como a convicção de que não deverei jamais retrahir-me á acção do progresso, deixando de concorrer com o meu pequeno contingente de atividade intelectual e moral para o bem da minha pátria. (AMÉRICO, 1888, p.9).

Entretanto, o desenvolvimento daquela cadeira se apresentava como um desafio, porque não cabia convencer aos ilustres participantes, vistos por Américo como intelectuais, da importância e da necessidade gritante que se fazia aquele curso na formação do artista, era necessário mostrar que aquelas aulas eram parte de um conjunto muito maior de associações entre as mais variadas áreas da vida humana. Por isso, que em outros espaços, tomando o exemplo da França e Alemanha, a História, a Estética e a Arqueologia compunham cursos diferentes, pois a gama e amplitude de conhecimentos provenientes destas áreas eram vastíssimas. Nas academias daqueles países, via-se a necessidade de cada uma compor uma disciplina própria, para que se conseguisse dar conta. O desafio também estava presente na sistematização daquele curso.

Dividirei entretanto meu curso em tres grandes partes, as quaes exporei oportunamente, constando a primeira de historia das artes, em relação com os diversos factos da historia geral, e as evoluções capitães da filosofia e das crenças. (AMÉRICO, 1888, p. 10).

O momento em que o Brasil passava carecia, na visão do professor, de uma aproximação com as várias áreas da vida, entre elas a religião e a filosofia. Como argumento e sustentação de sua ideia de instrução, Américo enxergava a necessidade de um retorno as sociedades da antiguidade, aos seus pensamentos e a forma como elas eram regidas, religiosa e politicamente. Na sua visão, os aspectos que vigoravam no íntimo das sociedades eram determinantes para que surgissem gerações de pessoas capazes de dar respostas aos acontecimentos do cotidiano, da vida. Sugeria que estas pessoas eram fruto de um conjunto de fatos e acontecimentos que eram marcantes na vida da sociedade, também a partir do papel social das instituições e doutrinas que combinadamente ofereciam um ambiente de frutuosos resultados. Outra circunstância, expôs Américo, que se demonstrava como central nessas sociedades, era a liberdade, na qual os outros elementos encontravam profícua combinação.

A respeito da cadeira, especificamente, Américo evocava campos indispensáveis na formação do artista. Estes eram vistos como ferramentas potentes para lançar luzes sobre a vida nas sociedades humanas, a exemplo da filosofia, que havia assumido ao longo do tempo a função de salvar a humanidade de momentos conflitantes.

[...] a filosofia aparecendo por momentos, com seu facho elettrico, alludindo a Babel intellectual, que elevaram as tradições e os tempos para salvarem o homem dos diluvios da consciencia, e reaparecendo emfim coroada de luz e de sciencia para reedificar sobre solidissimas bases o grandioso monumento da verdade. (AMÉRICO, 1888, p. 12)

Auxiliando os filósofos particularmente, nas compreensões cosmológicas do universo, a astronomia surgiu como um importante suporte para descoberta de novas possibilidades. Estas áreas, na visão de Américo se entrelaçariam de forma que

[...] todas essas grandes manifestações da intelligencia e da vontade, hão de concorrer, na justa proporção de suas respectivas afinidades, com a poesia e as artes plásticas, para servirem de lição ao artista creador, e guial-o em seus sublimes arroubos através dos vastissimos olympos da imaginação, por onde ele vagueia desligado da terra, em busca do maximo thesouro da arte: a determinação sensível do que chamamos de *bello ideal*. (AMÉRICO, 1888, p. 12-13).

Ao continuar destacando os pontos fundamentais da disciplina, o professor enfatizou a necessidade de fazer do artista um homem do seu próprio tempo, entrelaçado com os acontecimentos do tempo presente, principalmente aqueles que possuíssem relações com as

belas-artes, sendo assim, o artista seria uma pessoa profundamente conhecedora das informações a sua volta, utilizando-as em prol do progresso das artes.

A fim de nortear o curso, Américo pensou a divisão deste em três partes, que lidando com diferentes informações e fontes se mostravam como uma forma de elevar os alunos ao caráter de homens superiores:

A historia das artes, de continuo enlaçada á historia geral, á esthetica e á moral fará, pois, o objeto da primeira parte do meu curso.

Na segunda, partindo do estudo da logica elementar e da psycologia, e ilustrando as proposições que o exigirem com demonstrações gráficas, e com desenvolvimentos acerca da anatomia descriptiva e physiologia, tratarei de expôr sucessivamente as diversas partes da esthetica racional, desde a mais simples e intuitiva, até a mais complexa e transcendente, d'onde partirei a considerar os principaes systemas relativos á sciencia do bello, que se tem sucedido, desde o poeta Hesiodo até os nossos dias.

É a parte mais laboriosa, por ser a mais difficultosa do curso, e porque, demasiado abstracta e subtil, exige longas digressões nos domínios das sciencias que tem por objeto a matéria, para ser compreendida pela intelligencia essencialmente applicadora do artista.

Depois de mostrar que, a cada concepção fundamental da sociedade e do *Cosmos* corresponde na historia das artes uma concepção esthetica determinada, um ideal diverso dos que os antecederam e dos que os seguiram, passarei a analysar as applicações que em todos os tempos foi recebendo das necessidades e do gosto o ideal de cada arte, e particularmente o da pintura, da architectura e da esculptura, e tambem o da musica, cuja formosa e profunda teoria, formulada pelos mestres francezes e alemães, se vai cada dia confirmando mais com os repetidos descobrimentos das sciencias exactas, principalmente das mathematicas e da acustica.

[...]

A teoria geral das bellas artes está encerrada n'uma como imensa fabrica intelectual, em que cada pedra está ligada ás outras pelas razões complexas de elegancia e solidez, e cujas massas principaes não podem ser removidas, sem risco de se transformar o monumento n'uma verdadeira Babel.

(AMÉRICO, 1888, p. 14).

Este curso subdividido em três partes, ou três eixos de formação do artista, organizava o ensino de forma que, na primeira parte, de caráter teórico, a partir da antiguidade, e elegendo os monumentos como fontes primordiais para este estudo – tendo em vista que ele considerava essas fontes dotadas de um caráter superior as demais, pois estas eram testemunhos indiscutíveis do passado – portanto a arqueologia, cronologia, epigrafia, heráldica e filologia, assumiram como importantes instrumentos na pesquisa sobre as sociedades. Num segundo momento da disciplina, havia a busca por um caráter de maior praticidade, sendo assim, seriam oferecidos instrumentos de auxílio na formulação do desenho. Esta parte era composta, como descrito, da lógica, psicologia e fisiologia. E a música, presente na cultura clássica grega, sempre inserida na instrução.

Na visão do professor Américo, as artes no Brasil se encontravam em um estágio de debilidade profunda, da qual apenas com as conquistas da ocupação daquela cadeira associada aos acontecimentos presentes para aquela época poderiam fomentar mudanças para aquela realidade. Para ele, naquele momento era preciso que os artistas nacionais se debruçassem sobre aqueles fatos que já se consagravam como parte da história do país, a fim de alcançar com suas produções uma representação, fruto da imaginação artística, capaz de se erguer como símbolo eterno daquele momento da História do Brasil.

[...] mas com as victorias das nossas armas nos dão a certeza de que estamos prestes a entrar n'uma era de prosperidade, era em que o gênio nacional, estendendo suas asas seraphicas por sobre o imenso imperio, desprezará as questões do myope interesse, e lançar-se-há arrebatado a conquistar o grande futuro, é necessario desde já desenvolver as aptidões felizes, fortificar o talento, e guiar a imaginação do artista, cujas produções hão se der o symbolo dos nossos tempos, quando os séculos vindouros interrogarem anhelantes os códices do passado, e lançarem á chama do esquecimento os nomes e os titulos, então obscuros, de centenaes de jograes e maninelos, disfarçados em operários da civilização. (AMÉRICO, 1888, p. 18-19).

O artista, operário da civilização, a partir daquele momento deveria desempenhar atribuições próprias, cabia a ele revestir-se de um espírito patriótico, do qual faria capaz de engendra-lo na edificação de uma futura nação brasileira intelectualizada, capaz de enxergar os ideais da pátria a partir das belas-artes. As belas-artes, na visão de Américo, tinham por esta função eternizar e ensinar grandes pensamentos ligados profundamente a generosidade, as virtudes e ao heroísmo. Apenas com a propagação destes ideais é que seria possível que a sociedade e o país galgassem rumo ao auge do progresso e civilidade, como outrora outras civilizações viveram, na mesma época em que as artes desempenhavam papel central naqueles espaços.

Para Américo, não seria possível alcançar estes ideais simplesmente pelo talento e desempenho dos artistas, embora a estes cabiam a função de personagens centrais na divulgação e socialização daquele projeto. Era preciso construir um ambiente propício para que as belas-artes se desenvolvessem:

Entretanto, Senhores, para que o genio nacional se desenvolva, o talento se fortifique, e brotem do solo patrio os fructos aprimorados das artes liberais, que outras nações obtiveram a troco dos maiores esforços, não basta commentarem-se cathedralmente os annaes das bellas artes, divulgarem-se entre os mancebos predestinados as theorias da esthetica, e encher-se de um esteril enthusiasmo o coração do artista; é mister que o publico se interesse pelo progresso da arte, não deixando baquear o merito, que tanto o hora, para

enthronizar a mediocridade, sempre orgulhosa e loquaz e entretanto incapaz de compreender as grandes idéas.

É indispensavel o entusiasmo da nação para exaltar o engenho, dando-lhe a consciencia de sua força, como é indispensavel ao artista o reconhecimento e a estima do povo para sustentar sua alma, abrasada nas dolorosas luctas que ostenta com o proprio pensamento, d'onde nascem as grandes obras. (AMÉRICO, 1888, p. 20-21).

Havia a necessidade que a sociedade assumisse o ideal de progresso das artes como um projeto maior da nação, reconhecendo no artista uma figura importante na construção dos espaços sociais, bem como o acolhesse exaltando seus feitos, suas obras, com verdadeira devoção, conferindo-lhe e prestígio. O próprio estado brasileiro deveria tomar para si a responsabilidade de elevar o artista a uma categoria determinante na vida e construção da nação. A partir desta valorização verdadeira, surgiriam grandes obras, aquelas que ao longo do tempo se eternizariam, se tornariam símbolos daquele momento da história.

Na visão de Américo, o artista nacional deveria ser visto e tratado como herói. Assim como, suas obras deveriam ser valorizadas, como ocorreriam em outras nações em que o lançamento das obras de seus artistas tornavam-se eventos nacionais:

Quando um novo livro de Goethe ou de Schiller apparecia, era um acontecimento nacional para a Allemanha: ela olvidava até as guerras do Imperio e os seus proprios desastres. O povo comprehendia instinctivamente que lhe faltava uma literatura, essa primeira condição de uma nacionalidade, e que, uma vez lançadas as bases do edificio intellectual, alcançar-se-hia facilmente elevar-se sobre ellas o edificio politico. A nação inteira deixava avançar o terrivel exercito de Napoleão, tão entretida parecia com as bellezas de *Wallenstein*. (AMÉRICO, 1888, p. 21).

Até então a sociedade brasileira não havia alcançado o patamar das grandes nações, segundo o professor Américo, pois ainda não tinha garantido aos seus artistas semelhante valor. Mas, assegurava que o momento para modificação daquela condição estava próximo, e que o Brasil viveria um despertar para o progresso em todas as áreas e ramos da instrução, todos firmados nas belas-artes. Era necessário que o estado brasileiro tomasse a atitude de buscar esses benefícios, criar oportunidades para este vindouro desenvolvimento, nas artes, nas ciências, etc, que trariam prosperidade ao Império brasileiro.

Com effeito, por toda a parte onde a arte chegou a um alto gráo de perfeição, foi n'uma época de prosperidade geral, e de desenvolvimento intellectual em que, impellia pelo sopro das idéas patrioticas, a imaginação publica foi revestindo de fórmas sensiveis e determinadas o ideal que a importunava, involto no vago manto do sentimento. E a historia não nos offerece um só

exemplo, pelo qual nos seja permitido crer que no meio da ignorancia, ou mesmo da indiferença, se possam erguer engenhos comparaveis a Leonardo ou Miguel-Angelo, verdadeiras alavancas moraes, capazes, quando erguidas, de mover a humanidade. (AMÉRICO, 1888, p. 22-23).

Na perspectiva de Américo, aquele momento, marcado pelo fim da guerra, representava uma oportunidade de alimentar e desenvolver o sentimento de pertencimento a pátria, e favorecer a unidade nacional. Momento de surgimento de grandes ideias que exaltariam um profundo ufanismo patriótico, em que o artista, o gênio da nação, deveria se debruçar e explorar. A guerra gerava uma oportunidade para que o Brasil/a nação, alcançasse patamares jamais vistos e colocasse em direção as sociedades, particularmente europeias, que já haviam reconhecido a importância sublime das artes como propagadora de civilidade e progresso.

O discurso de posse de Américo sugere um profundo entusiasmo em relação a abertura daquelas aulas, que tinham por função difundir o gosto pelas belas-artes, e tratariam de estimular a intelectualidade através da propagação da história das grandes civilizações da antiguidade que haviam alavancado processos de desenvolvimento que deram sustentação a vida como um todo, tendo conquistado através das artes, a exemplo dos gregos. E também através dos vários ramos da ciência que contribuiriam para este conhecimento. Embora estes conhecimentos, na visão de Américo, não pudessem sobrepor o momento da história em que o Brasil vivia. Em que em lugares como a França, Alemanha – a Itália renascentista – os ânimos da sociedade estavam aflorados e ligados a busca pelo conhecimento e da representação que os artistas faziam, a partir de suas obras. O Brasil daquele momento, e os seus artistas, tinham em suas mãos a oportunidade de conquistar seu espaço de atuação aderindo ao projeto nacional, marcado firmemente na difusão de um sentimento de nacionalidade e patriotismo.

Naquele primeiro ano à frente do curso, a busca dos alunos pela disciplina foi limitada a apenas três. Também, naquele período, entre 1870 e 1871, o artista iniciou a confecção daquela que foi sua primeira grande obra, a *Batalha de Campo Grande*¹³⁶. Segundo Zaccara (2011), aquela batalha que teve início em março de 1869 e durou cerca de um ano, era considerada como uma das mais importantes e significativas da Guerra do Paraguai devido a vitória alcançada pelo exército brasileiro. Este fato havia provocado um período de forte nacionalismo, e por isso, esta batalha especificamente atraiu o interesse de Américo, que identificava a oportunidade de criação de um quadro destinado a se tornar símbolo dos

¹³⁶ A *Batalha de Campo Grande*. Óleo Sobre Tela. 3.32 x 5.30m, 1871. Museu Imperial de Petrópolis. Rio de Janeiro.

acontecimentos daquela época, que se apresentavam como tão marcantes. Isto traria, para o artista, grande prestígio e notoriedade, por isso é que, ainda em 1869, ele havia iniciado uma coleta de informações acerca daquela batalha. Ainda segundo Zaccara (2011), após Américo recolher as informações necessárias para a confecção do quadro, com intuito de representar de forma fiel os acontecimentos, este iniciou em 1870 a elaboração daquela representação do acontecido, este período, segundo a autora, foi pontuado por uma intensa “campanha publicitária”, fazendo com que Américo em pouco tempo depois de iniciada sua produção, já gozasse de prestígio e profundos elogios.

A família imperial visitou a Academia de Belas Artes, onde Américo pintava a *Batalha de Campo Grande*, para ver o seu esboço que se encontrava em um espaço daquela instituição que o artista havia utilizado como ateliê. Em 15 de agosto de 1871 o *Jornal da Tarde* afirma que o quadro já havia sido visto por um número limitado de pessoas e anuncia sua próxima exposição pública. (ZACCARA, 2011, p. 92).

Ainda em 1870, coube a Pedro Américo proferir um discurso por ocasião da entrega dos prêmios aos artistas que haviam se destacado na exposição daquele ano. Este discurso sustentava a maior ambição do professor, o que ele enxergava como determinante para o desenvolvimento do país e de todas as áreas da vida: a valorização do gênio, do intelectual: o artista. Pois, este era o único capaz de fornecer, através do seu serviço, o que de mais formoso e civilizado poderia se desejar para a nação. Neste discurso marcado pela exaltação do artista e das artes como motores da nação, únicos capazes de dotar o país de prosperidade, Américo elevou aos legisladores o clamor para que encaminhassem o artista nacional à sua verdadeira função: responsável direto pelos destinos da sociedade.

O ignorante, que vive estranho ao mundo de que faz parte; o fementido, que apunhala na alma do amigo os mais ineffaceis sentimentos; o invejoso, que de industria desconhece as verdadeiras faces do talento, da inspiração e do heroísmo, não podem ser equiparados ao sabio, que existe como um centro de attracções intellectuaes no meio da criação, aos grandes caractéres, que illustram as grandes virtudes; ao homem de genio, de quem deriva tudo quanto há formoso e gigantesco na civilisação; porque os primeiros constituem parte retrograda e dissolvente das nações, os outros formam o seu elemento motor. (AMÉRICO, 1888, p. 39-40).

Aquele ato marcava um momento único, na visão de Américo, pois era o reconhecimento daqueles que ali haviam desempenhado o papel de tradutores do belo,

incentivadores do espetáculo e do triunfo. Aqueles que ali estavam, haviam desempenhado importância singular para a edificação da pátria.

E quanto, Srs. Artistas, não são augustas as vossas funções, quando assim vos vêdes ligados aos destinos da sociedade brasileira! Como não deveis exultar de entusiasmo quando reflectires que foram os vossos antecessores na arte de sanctificar o bello os mais fortes esteios do progresso, os mais illustres percussores da civilização, os mais infalíveis prophetas de todas as religiões que durante o vasto curso dos séculos elevaram seus templos no coração e na consciencia da humanidade?! (AMÉRICO, 1888, p. 41).

Na sua exposição foi explicitado que o artista era o responsável por eternizar e dar respostas – através de suas produções – sobre as questões da sociedade. Era através da obra de arte, como é o caso dos monumentos, que se tornara possível conhecer sobre as civilizações, mesmo naquelas mais distantes temporalmente, em que se tivessem perdido as informações sobre sua organização política, religiosa e social, pois estes prefiguravam os fatos mais importantes destas sociedades. Por isso, enxergava que os artistas eram

Iniciados na arte de eternizar a virtude, a illustração e o heroismo, destinados, a serdes perante as gerações do porvir os fieis interpretes das nossas glorias, penetrai-vos, pois, do venerado encargo de que vos achaes incubidos; dessa especie de magistratura de que vos revestiu a civilização, e não vos esqueçais nunca que as sociedades futuras terão os olhos fitos nos primores sahidos do vosso engenho, quando quizerem historiar a vossa época. (AMÉRICO, 1888, p. 48).

Responsáveis pelo progresso da nação através da elaboração de suas obras, que somadas compunham um imenso monumento de representação da pátria. Os artistas, aconselhados naquele instante pelo professor Américo, não deveriam desanimar, ao contrário, eram impelidos a assumir sua posição frente a sociedade. Mas, não cabia apenas a eles. A promoção do progresso, também cabia aos legisladores brasileiros, que não foram esquecidos no discurso, estes deveriam seguir o modelo dos legisladores gregos, que consideravam de fulcral importância o papel desempenhado pelos artistas na sociedade:

E vós, Senhores, illustrados promotores da prosperidade patria, a quem deve a nação tantos elementos de vitalidade, dignai-vos de considerar sempre as artes liberaes como o faziam outr'ora os legisladores gregos: pelas suas grandes faces, e á luz dos interesses da civilização. (AMÉRICO, 1888, p. 48).

Aos moldes do que havia acontecido na Grécia Antiga, os legisladores brasileiros deveriam fornecer oportunidades aos artistas nacionais de desenvolverem seus trabalhos em prol do bem maior da civilização, pois apenas desta forma, haveria a possibilidade de alcançar, conforme acreditava ter acontecido na Grécia, uma profunda ligação entre o trabalho e função social do artista e o progresso da nação. “Se uma igual perspectiva se abrisse para os artistas, tenho a firme convicção de que seria altamente proficua, não somente ás bellas artes, senão a todos os ramos de desenvolvimento industrial”¹³⁷.

E o Brasil, naquele momento, segundo sua visão, possuía um grupo de talentos nacionais jamais vistos antes, portanto cabia aos legisladores fomentar e patrocinar estes artistas, carentes de proteção do estado, vistos ainda como ociosos pela sociedade brasileira.

A numerosa classe, que tem a honra de contar em seu seio talentos como Carlos Gomes, tão entusiasticamente victorioso pela Italia; Mesquita, cujas composições sagradas cada vez mais o recomendam á admiração publica; Archagelo Fiorito, que durante cinco annos consecutivos de trabalhos interessantes não deixou de auxiliar o progresso da arte nacional; Victor Meirelles, o illustrado auctor da *Primeira Missa*, e de alguns interessantes esboços relativos á historia patria; Agostinho da Motta, o gracioso pintor das nossas paizagens; Ferro Cardoso, que depois de reedificar grande parte da nossa Luvania, projectou ligar por ma arteria sumptuosa os grandes bairros de Bruxellas, tornando-se por semelhantes factos ele, brasileiro, um dos primeiros architectos da Belgica; Chaves Pinheiro, cujas formosas producções, uma das quais é colossal assegura-lhe um lugar distincto na historia da arte contemporanea; Porto-Alegre, o illustre decano dos artistas nacioanes, cujo nome é uma das maiores glorias do Brasil; (AMÉRICO, 1888, p. 49)

Portanto, o país, e particularmente a Academia, dotados de grandiosos nomes, carecia de ser provida de forma condizente com aqueles homens que se dedicavam a tornar o Brasil uma nação civilizada. Estes careciam de espaços para trabalhar e desempenhar suas tão suntuosas atribuições, trabalhos que representassem na sociedade brasileira um caráter de utilidade pública. Não bastava para o progresso e desenvolvimento das artes e do país possuir uma Academia, sem que antes fossem conferidos, e destinados, espaços onde aqueles egressos da instituição oficial, pudessem exercer com maestria sua formação.

Ao encerrar o discurso, Américo fez o seguinte questionamento:

E que vos falta, senhores, que formais os grandes poderes do Estado, para vencerdes as difficuldades e os obstaculos de tão gloriosa tarefa? As riqueas, a honras, os interesses geraes, e por consequencia o gosto, os costumes e as

¹³⁷ AMÉRICO, 1888, p. 48.

paixões patrióticas, tudo isto não está nas vossas poderosas mãos? Arbitros dos nossos destinos, os primores das artes não se cream sem a vossa vontade! Fallai; o genio impaciente vos escuta; o granito e o marmore das montanhas rolarão até os alicerces dos vossos edificios; e a patria agradecida, que já saúda em vós os cultores da verdade e os promotores do bem, saudará igualmente os admiradores ferventes e os esclarecidos protectores do bello! (AMÉRICO, 1888, p. 51).

Como perceptível, torna-se marcante e recorrente nos discursos de Américo sua militância em favor da construção no Brasil de uma sociedade intelectualizada, na qual o artista assumisse uma função ímpar, de intérprete dos fatos e acontecimentos da nação, construtores dos símbolos nacionais. Para que isto acontecesse, não havia dúvidas: era preciso que o Estado fomentasse e protegesse os artistas, oferecesse a estes a possibilidades de inserção na vida pública do país, através da construção de grandes monumentos, que refletiriam o estado de desenvolvimento do país.

Em 1871, em busca de conquistar um número maior de alunos, o curso do professor Pedro Américo fora transferido para o período noturno, no qual havia maior concentração de alunos. Este fato também representa a não obrigatoriedade da disciplina, que segundo previsto nos estatutos, só permitia aos alunos que estivessem no final do curso tomarem lugar nos exames, ou seja, apenas tendo três anos completos na Academia, os alunos poderiam se integrar ao curso.

Numa avaliação feita anos mais tarde, em 1877, a pedido do Ministério de Negócios do Império¹³⁸, acerca do curso do professor Pedro Américo, foram feitas considerações importantes para que se possa compreender o funcionamento daquela cadeira até então. Os primeiros dados que chamam atenção são a respeito da quantidade de alunos que prestaram exames para ingressar no curso do referido professor. Entre 1870 e 1872, período em que Américo assumiu de forma contínua a disciplina, apenas nove alunos haviam cursado a cadeira, três no ano de 1870, apenas um aluno em 1871 e cinco em 1872.

Em 1872, inclusive, ano em que sua mais famosa obra, até então, a *Batalha de Campo Grande*, fora exposta e adquirida na Exposição Geral da Academia. Ocasão esta, em que também lhe foi confiado mais uma vez o espaço para discusar. Este discurso, profundamente marcado por um sentimento de esperança de novos rumos para as artes e para o artista no Brasil.

¹³⁸ Relatório sobre o curso do professor Américo. Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5814.

Aquele momento significava uma vitória para belas-artes no Brasil, que passava a ver seu passado de glória imortalizado, sua fala estava profundamente ligada a uma intensa participação do público naquela exposição, que segundo Zaccara (2011):

Esta exposição foi muito bem frequentada e teve um público variado. Segundo o jornal *O Mosquito* de 13 de junho de 1872 ela foi visitada por mais de 60.000 pessoas. O artista expôs também, na oportunidade dois outros trabalhos: um estudo para a tela *Batalha de Campo Grande* e um *Retrato do Imperador Pedro II* sob os números 147 e 148 respectivamente. (ZACCARA, 2011, p. 99).

Embora seja notória a esperança que este fato produziu, na visão de Pedro Américo, mas ele mesmo assumiu que os resultados obtidos não haviam sido “satisfatórios”:

Mas porque ainda não foram satisfactorios os maiores resultados dos esforços dessa classe? Porque a evolução ainda não foi completa no gosto geral; e podemos dizer isso com o illustre diretor desta Academia há dezesete annos(1) que o “espírito publico ainda não se nivelou com aquelle plano das sociedades altamente educadas, do qual se consideram as bellas artes como uma necessidade vital: o legislador, apesar das concessões que vai fazendo, ainda não está compenetrado no seu valor humanitario, e da realidade do artista como força produtora.” (AMÉRICO, 1888, p. 56).

Para que estes resultados se tornassem satisfatórios, alegava o professor Américo:

Três condições são necessarias e indispensaveis para as grandes realizações estheticas: o genio, o methodo, e o ambiente social. Quantas vezes não tem faltado esta ultimas ás organizações robustecidas pelo estudo e exaltadas pelo amor da gloria! Triste e desenganado, quantas vezes não tem o genio atirado o seu escopro para longe do marmore, onde ia cavando uma após outra as magoas que cortavam a vida! (AMÉRICO, 1888, p. 56-57).

Embora enxergasse naquele momento, que a situação aparentava estar favorável para germinar na sociedade brasileira uma busca pela intelectualidade e pela sensibilidade artística, o que acarretara, para o país novas perspectivas de civilidade e progresso, mas o espaço social destinado ao artista encontrava-se ainda restrito. Ao fazer estas elucubrações, Américo expôs seu sentimento em relação aos espaços de trabalho ainda restritos no Brasil:

Quantas vezes elle [o artista] não emigrou desta terra abastecida de intelligencias e de dotes matereas, para ir, longe della e das mais ineffaveis affeições, ganhar o pão das honradas e modestas existencias! Quantas, oh quantas! Todos nós não temos visto o astro da illustração e do talento passar melancolico, he que radiante, pelo firmamento da vida para ir atufar-se no

oceano do desalento e do esquecimento, depois de eclipsado pela mediocridade venturosa e audaz!

Pallido e lamentavel espetaculo em um paiz tão joven e tão prodigiosamente opulento. (AMÉRICO, 1888, p. 57, grifos do autor).

Ele enxergava que, embora o gosto pelas artes aos poucos estivesse assumindo uma postura progressiva na aceitação da população, a ponto de achar que naquele instante o país estava muito próximo de uma mudança brusca em seu panorama artístico e cultural. Aquela exposição, na visão do orador, ainda se mostrava como uma promessa, embora efetiva na sua visão daquele momento, de dias de prosperidade para o país. Comparando, inclusive, a primeira exposição que havia ocorrido quarenta e dois anos antes, que na ocasião havia sido apenas um “balbucio”, enquanto aquela, a de 1872, teria sido uma feliz revelação.

A maioria dos nosso pais estranharia o arrojo de entregar-se a historia da patria e complemento das nossas glorias civis e militares ao escopro e ao pincel, como se está presencenado, e estão practicamendo os ministros da Marinha, da Guerra e do Imperio, e o Senado, Senhores, aonde em brese se estadearão as respeitaveis imagens dos seus immortaes oradores, da sua gloria na edificação e progressão da patria. (AMÉRICO, 1888, p. 59).

No mesmo discurso, esta posição de promessa é enfatizada no momento em que Pedro Américo assegura sua opinião acerca do processo de construção de uma arte nacional que estava sendo elaborado:

A arte brasileira, a verdadeira filha da poesia sulamericana ainda não foi creada, porque não póde ser obra de alguns homens de gosto desterrados neste vasto mercado do Rio de Janeiro, e divididos entre si pela ignorancia, pela pobreza e pela inveja.

Produzidas pelo amor ao bello, e inspiradas do patriotismo, do sentimento da natureza e do ideal, ou simplesmente do gracioso, as obras ultimamente expostas neste edificio não são o resultado de um entusiasmo geral, nem de uma proteção sincera: são-no, sim, de um grande e puro desejo de gloria, acompanhado de um sem numero de sacrificios e dissabores, de que houve plena presciencia, mas para attenuar o effeito de quaes alguns destes defensores do imperio da formosura invocaram todas as energias da alma e do coração, para não cahirem estenuados e exangues antes de alcançarem a pequenina victoria. (AMÉRICO, 1888, p. 60).

Ponto marcante em seus discursos: à crítica a falta de maiores incentivos e valorização da sociedade. O artista na condição de representante do belo e do verdadeiro deveria ser visto não apenas em momentos transitórios ou passageiros de efervescência como mero intérprete, antes seria preciso encarar a profissão como parte de uma estrutura de fomentação do patriotismo, envolta em uma perspectiva caracterizada como indispensável.

Assim, por toda a parte onde houve o genio, a condição indispensavel para as suas santas expansões foi a acção collectiva da sociedade, a qual não é mais do que uma especie de placenta para o desenvolvimento intellectual do cidadão e do operario. (AMÉRICO, 1888, p. 62-63).

Para o Brasil não era suficiente que fossem ofertadas cadeiras de pintura ou de pensamentos, abordados num curso de estética, para criar uma escola nacional, ou muito menos o gosto geral pelas artes. Cabia às Academias, a preparação, mas não a feição do artista, este seria moldado apenas

[...] nos trabalhos publicos e monumentaes, nas obras destinadas a commmorar os grandes feitos e perpetuar as tradições gloriosas de um povo, m que se desenvolveram as artes, e não em torno das cathedras officiaes, que passam despercebidas no meio dos factos da vida tumultuosa das grandes capitaes como diamantes illapidados nas areias dos nossos grandes rios. (AMÉRICO, 1888, p. 66-67).

A arte genuinamente brasileira, na concepção de Américo, viria surgir apenas no momento em que toda uma geração passasse a amar o artista, a compreender a necessidade de ampará-lo, dando o devido reconhecimento e importância a seu trabalho. Era preciso criar espaços em que este tivesse a oportunidade de expor suas obras artísticas. E a população brasileira em si, era a única capaz de consagrar o talento do artista nacional e a valorizar de suas obras.

Aos artistas ele exortou dizendo:

E vós, Senhores Artistas, meus companheiros no aspero caminho do trabalho e do sacrificio; vós, que acabais de representar com tanta honra as bellas- artes na America do Sul, exhibindo os primores sahidos das vossas mãos, as creações do vosso engenho, não deixeis deprimir-se o nível das vossas concepções, nem soffrer a vossa imaginação graciosa e vida; caminhai, e caminhai sempre em busca do bello e do verdadeiro, não consentindo nunca que as maximas depressoras, as opinioes erroneas e as considerações egoisticas suppram a vossa intuição singela e o criterio da vossa consciencia no exercicio das artes [...]. (AMÉRICO, 1888, p. 68).

Finalizando o discurso, fora lançada uma proposta aos membros do poder público, a fim de que criassem uma forma de assegurar a proteção e amparo ao artista, garantindo a este o amor ao seu trabalho.

Posteriormente, entre os anos de 1873 e 1877, houve uma irregularidade no ensino do curso, bem como na própria atuação de Pedro Américo na AIBA, na condição de professor.

Em 1873, Américo havia solicitado uma série de licenças e de prorrogações das mesmas, com o objetivo de na Europa compor um novo quadro, este seguiria a mesma linha do anterior, também com o intuito de representar o conflito entre brasileiros e paraguaios, sendo que desta vez, tomando como cena outra grande batalha ocorrida na guerra: a *Batalha do Avaí*¹³⁹.

No dia 06 de junho de 1873, fora expedido uma licença de seis meses ao professor, tendo por finalidade o tratamento de saúde, destacando que este tratamento poderia acontecer onde lhe fosse conveniente, sendo-lhe garantido o respectivo ordenado como professor da Academia. Também havia neste documento a indicação de que o curso do professor Américo deveria ser suprido por outro professor, enquanto o titular estivesse fora, isto ocorreu, mas apenas em setembro daquele ano, quando na ocasião, passou a exercer interinamente, o professor Antônio José Barbosa de Oliveira. Percebe-se a partir da leitura do relatório em 1877, que naquele ano os alunos matriculados não tiveram como aproveitar o resto do tempo no curso, tendo em vista que o professor interino só havia sido nomeado em fins de setembro.

No mesmo relatório anteriormente citado, falava dos anos de 1874 a 1876, como ainda mais difíceis para o prosseguimento da cadeira:

Em 1874, matriculando-se em principio 8 alumnos, apenas 1 concluiu o anno, e tendo-se em 1875 matriculado 3, só um compareceu por pouco tempo, ficando logo depois o professor sem exercicio por falta de alumnos. Igual falta se deo no anno de 1876 não se havendo então matriculado, alumno algum, e isso determinou o acontecissir de V. E^a. à suspender a gratificação que pela interina regencia d'esta cadeira se havia mandado abonar ao referido D^f. A. J. Barboza de Oliveira.

Enquanto isso, estando na Itália, Américo renovou inúmeras vezes seu licenciamento da Academia, a ponto de que no ano de 1876, foi-lhe concedido um prazo de mais dezoito meses de licença para que concluísse seus trabalhos na Europa e retornasse ao Brasil.

Passado este período, o retorno de Américo ao Brasil, segundo Zaccara (2011), estava sendo marcado por uma profunda impaciência por parte dos brasileiros, que ansiavam por conhecer a nova obra executada pelo artista.

Ainda conforme o relatório apresentado em 1877 ao Ministério de Negócios, havia o receio de que neste mesmo ano se repetisse a ausência de alunos naquele curso. Fruto deste temor, surgiu uma pergunta importante, e que contribuiu para o trabalho de forma decisiva: quais os motivos e causas podemos atribuir aos baixos resultados obtidos nos sete anos de existência da cadeira de História das Belas-Artes, Estética e Arqueologia?

¹³⁹ Óleo sobre tela, 10.0 m x 5.0 m. 1877. Museu Nacional do Rio de Janeiro.

Num primeiro momento, o documento questiona quanto a importância daquele curso para a formação do artista, e conclui que: se fazia profundamente necessário, principalmente levando em consideração a abrangência dos conteúdos e dos conhecimentos que possuía, pois eram capazes de dotar os alunos, futuros artistas, de

[...] proveitozas lições da historia das artes e da sciencia das antiguidades; são ellas que guião o genio em suas arrojadas concepções e o preparão para bem comprehender e exprimir a metaphisica do bello, que a Esthetica ensina como complemento da educação artística.¹⁴⁰

O papel que a disciplina desempenhava, a partir do que vemos neste relatório, mostrava-se ímpar, pois tinha como cerne contribuir com as produções dos artistas. O que implica dizer que este não era o motivo que fazia com que atraísse poucos alunos ao longo do tempo de existência. Foi a partir desta tomada de conhecimento que o relatório tece aquilo que seria a verdadeira problemática, não apenas do ensino da cadeira de História das Belas-Artes, mas uma dificuldade percebida e presenciada no âmbito da Academia: a grande quantidade e analfabetos que compunham o quadro discente da AIBA.

Para porem que o ensino d'estas uteis doutrinas, tão necessarias á cabal instrucção do artista, possam produsir resultados satisfactorios, é preciso que, a par da proficiencia do preceptor, a intelligencia dos respectivos alumnos tenha previamente recebido um certo cultivo que lhes facilite a comprehensão de semelhante estudo. Ora, esta condição pode-se dizer que falta á maxima parte dos jovens que se inscrevem nos cursos d'esta academia; muitos d'elles são quase analphabetos, e em quanto um novo regimen não vier melhorar tanto o ensino, como o gosto e o devido apreço das Bellas-Artes entre nós, toda a severidade em exigir certas habilitações dos matriculandos fóra afugental-os de uma carreira para a qual até agora poucas são os concurrentes que tem sahido da juventude dotada de alguns preparativos.¹⁴¹

A problemática a respeito do perfil dos alunos da Academia foi tratada durante a Reforma de 1855, na gestão de Porto-Alegre, da qual defendeu intensas medidas para tornar a AIBA um espaço atrativo e útil a um público letrado. Torna-se perceptível que, tendo passado vinte e dois anos daquela reforma, esta questão ainda tomava lugar nas discussões engendradas. A falta de uma demanda de trabalho para os egressos, que ao concluir os cursos na AIBA encontravam-se envoltos num espaço de atuação inóspito. Enquanto não se tomasse uma atitude, que assegurasse que as artes e os artistas fossem parte determinante para o

¹⁴⁰ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5814.

¹⁴¹ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5814.

progresso nacional, e destinassem estes ao serviço da pátria, aquela situação não se findaria. Portanto, não havia naquele instante a possibilidade de exigir-se maiores atribuições daqueles jovens que ingressavam na Academia, vindos de camadas inferiores da sociedade – em sua maioria –, pois isto se tornaria uma barreira e, faria com que a juventude fosse afugentada da carreira artística.

Ao término do relatório, o diretor defende a ideia de que a cadeira do professor Américo deveria ser suprimida até que ele retomasse suas atividades na Academia, e caso não fosse, questionou qual atitude deveria ser tomada pela direção.

Estas considerações que já em demora me vão alongando, temo por fim consultar a V. E. em presença de quanto fica exposto e perante a pretensão dos referidos 5 alumnos que pedem ser matriculados na aula de que se trata, se não convirá mais suspender o ensino d'esta cadeira, até que chegue da Europa o Professor que a rege, ou se admittindo á matricula os 5 pretendentes em questão, nomear-se quem venha leccionar as respectivas materias como em 1873 se praticava, e se, dada esta última solução, deve ser para esse fim chamado o mesmo D^r. Antonio José Barbosa de Oliveira, ou de outra causa ressalve V. E. de quem fico aguardando convenientes ordens; Deus guarde a V. E.¹⁴²

Zaccara (2011) fala que o retorno de Américo naquele instante para o Brasil era marcado por algumas características importantes, uma delas era a permanência de sua família em Lisboa, onde Porto-Alegre, seu sogro, atuava como embaixador. Segundo o que alega a referida autora, isso já demonstrava uma intenção de Américo em não passar uma temporada muito longa no Brasil.

Tendo retornado ao Brasil, Américo apresentou-se a Academia em 12 de julho de 1877. Em ofício datado de 13 julho daquele mesmo ano, Tolentino, então diretor da Academia, fala do interesse de que nos meses que ainda restavam até o término do período letivo, que fossem aproveitadas as aulas no curso do professor Américo.

Como a V. E. tivve s honra de expor em meu officio de 16 de Março ultimo não funcionou esta aula no anno findo, por falta de alumnos, e no actual, em que para frequental-a se matricularão cinco, submenttendo algumas ponderações a illustrada apreciação de V. E. consultei se não conviria mais suspender o ensino desta cadeira até que chegasse da Europa o respectivo Professor, e como acabe de realizar-se este facto, não observante já ir em meio o anno escolar, entendo que ainda assim ganharia o ensino com o aproveitamento dos restantes mezes que decorrem até o encerramento das aulas .

¹⁴² Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5814.

É o que tenho determinado fazer se outra causa não ordenar V. E., cujos preceitos solicito.¹⁴³

O fato é que, os meses que se seguiram até outubro daquele ano, haviam sido marcados pela intensa preparação para a exposição do quadro que o governo brasileiro havia encomendado ao professor artista, o qual elaborou durante seu tempo de ausência da Academia. Entende-se isso a começar do fato de sua solicitação em janeiro de 1877¹⁴⁴, em que pedia a diretoria da Academia, que fosse reformado o espaço da Pinacoteca, onde abrigaria sua obra, bem como serviria de espaço para sua exposição. Ainda referenciando Zaccara (2011), biógrafa que se deteve a estudar profundamente a vida de Américo, este fato não chegou a ocorrer, tendo em vista, como descreve a autora, que o quadro a *Batalha do Avaí* fora exposto, de início, em um espaço improvisado no Rio de Janeiro, mais especificamente na praça Pedro II:

A tela foi exposta inicialmente em uma construção de madeira, fabricada especialmente para ocasião. Essa alternativa expositiva remete à Coubert que ao ver vedada a admissão de obras suas na Exposição Universal de Paris de 1855 executou um pavilhão alternativo de madeira ao qual intitulou *Le Realism* ali apresentando suas obras. No Brasil, a construção de Américo estava situada na Praça Pedro II, no Rio de Janeiro, e o público, para olhar a pintura que tanto sucesso fizera na Europa e sobre a qual toda a imprensa brasileira falava, deveria pagar sua entrada. (ZACCARA, 2011, p. 112).

Tendo passado o período de exposição do quadro, houve de imediato uma solicitação, por parte de Américo, que pleiteava outro período de licença da Academia, para que retornasse à Europa a fim de buscar tratamento para saúde. Esta solicitação, foi aprovada em 17 de outubro de 1877, concedeu ao professor mais seis meses de licença. Interessante observar que, o próprio imperador, D. Pedro II, que havia aprovado este período de licenciamento do professor Américo:

Sua Magestade o Imperador, Attendendo ao que requereu o D^r. Pedro Americo de Figueiredo e Mello, professor de Historia das artes, Esthetica e Archeologia da Academia das Bellas Artes. Há por bem conceder-lhe seis mezes de licença com o respectivo ordenado para tratar de sua saude. Palacio do Rio de Janeiro, em 17 de outubro de 1877.¹⁴⁵

¹⁴³ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5776.

¹⁴⁴ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5775.

¹⁴⁵ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5815.

O momento que sucede a exposição do seu quadro no Brasil, além de ter sido marcado por mais um período de licenciamento de Américo da Academia, teve outro aspecto, que marcou o início de uma fase de desilusão do artista: problemas para o recebimento do pagamento concernente à sua obra.

Havia sido acordado com o governo brasileiro que, o pagamento do quadro *Batalha do Avaí* seria feito mediante avaliação elaborada por uma comissão de artistas. Sendo assim, Américo trouxe este parecer do grupo de professores da Academia Real das Belas Artes de Florença, datado de 14 de fevereiro de 1877¹⁴⁶, do qual tecia as seguintes considerações sobre a obra:

1.^a Relativamente à parte estética, o quadro submetido a exame revela um engenho e uma fantasia não comuns, os quais mais especialmente se manifestam no caráter bem compreendido da composição e na evidência do fato, representado em todas as suas circunstâncias com plena e terrível verdade. São além disso merecedores de não escasso louvor os principais episódios que se desenvolvem no primeiro plano do painel, onde se manifesta o talento que possui o artista de infundir o movimento e a vida até nas particularidades da concepção.

2.^a Quanto à parte econômica, considerando o tempo, as despesas e os sacrifícios que a mesma obra tem custado, e ainda custará ao Artista, e atendendo ao eminente e reconhecido mérito da mesma, os Professores declaram, unanimemente que o preço total daquele trabalho não pode ser avaliado em soma inferior a duzentos e oitenta mil libras (280.000 francos). (OLIVEIRA, 1943, p. 100-101).

Segundo Zaccara (2011), o governo definiu este parecer e o valor estipulado por ele como excessivo. E assumiu o compromisso de pagar cerca de cinquenta e três contos de réis. A autora, relata que daquele ponto em diante houve intensas trocas de cartas entre Pedro Américo – que já se encontrava na Europa – e o governo brasileiro, com intuito de ver assegurado o que havia sido firmado no contrato de execução da obra.

O período da vida de Américo entre 1877 e 1882 foi assinalado por fatores que enxergo como marcantes para o desencanto do artista em estar no Brasil, bem como em exercer as suas funções na AIBA. Desde a problemática anteriormente citada, em relação ao não pagamento do valor que reclamava por sua obra, discussões ocorridas na Exposição Geral da Academia, em 1879, que gerou a chamada *Questão Artística de 1879*¹⁴⁷. Esta profusão de acontecimentos, resultaram num pedido de exoneração feito pelo artista em 1880, e que não

¹⁴⁶ Este parecer está transcrito e traduzido na biografia elaborada pelo genro de Pedro Américo, J. M. Cardoso de Oliveira.

¹⁴⁷ LER: GUARILHA, Hugo Xavier. A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em História) – 2005/UNICAMP.

lhe foi atendida. Isto provocou ao longo de toda aquela década incontáveis e constantes pedidos de licença, alegando a necessidade de se ausentar para tratar da saúde. Isto também marcou sua total ausência da cadeira de História das Belas Artes, Estética e Arqueologia, causando, sua ausência da própria Academia, na qual não aparentou interesse em retornar como professor.

No documento que foi enviado ao conselheiro, Barão Homem de Mello, que ocupava lugar como Ministro dos Negócios do Império, o diretor da Academia remeteu o ofício que havia sido enviado pelo professor Pedro Américo, no qual constava pedido de desligamento de suas funções na Academia. Naquela fala fora exposto que o real motivo para o pedido quanto ao seu afastamento em definitivo de suas funções era devido aos seus problemas de saúde. A respeito disso, Zaccara (2011) afirma que

Ao contrário: percebe-se através dele, uma pessoa ativa, alguém que planifica seus negócios de maneira meticulosa, que se corresponde com personalidades das mais diversas partes do mundo [...] O homem que transparece de suas anotações é alguém extremamente político, orgulhoso de seu trabalho e ressentido com o que julgava ser uma desfeita do governo brasileiro. (ZACCARA, 2011, p. 122).

Aquele pedido nunca foi aceito durante o Império brasileiro. No mesmo documento em que o diretor, colocava a par da situação o pedido de Américo, ao Ministro dos Negócios, também declarava a importância que para Academia havia a permanência do professor Américo em seu quadro de funcionários, levando em consideração seu reconhecimento e destaque perante a sociedade brasileira:

O D^r. Pedro Américo de Figueiredo e Mello é um dos mais distintos professores da Academia das Belas Artes, e muito sensível tem sido para ella estar privada das lições de tão habil mestre: a sua demissão, pois, aggravando ainda mais essa falta, sera uma perda para o ensino. Não sendo incuravel o soffrimento que levou o illustrado professor a pedir dispensa do seu lugar, maxime ante os recursos que a sciencia lhe pode proporcionar na Europa, onde actualmente se acha, parecia-me de bom conselho dar-lhe antes prorrogação de licença, afim de procurar os meios de restabelecer-se, do que aquiescer desde já ao seu pedido.¹⁴⁸

Mais do que sua própria atribuição como professor, a presença de Américo, dava a AIBA prestígio perante a sociedade brasileira, pois aquela instituição carioca era tido como distinta por ter como um de seus mestres aquele pintor – como também Victor Meireles –,

¹⁴⁸ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5819.

que gozava de crescente reconhecimento a partir de suas produções pictóricas. Foi-lhe recomendado antes, que fosse cedido um tempo para seu reestabelecimento e assim tomasse a decisão de retornar às suas atividades. Esta solução apresentada pelo diretor da academia foi prontamente acolhida pelo Ministro, que concedeu a Américo um tempo maior para se recompor na Europa. Sendo renovada posteriormente em várias ocasiões, como no caso de 1881, em que teve cumprido o prazo para que Américo retornasse ao Brasil e assumisse as suas funções, e o referido professor, não compareceu à Academia. Em sessão do conselho acadêmico, em maio daquele ano, decidiram que era conveniente oferecer outro prazo para Américo. A situação de sua cadeira encontrava-se normalizada desde o ano anterior, quando o professor honorário, Teófilo das Neves Leão, à assumiu interinamente na Academia. Acolhendo tais disposições, houve o seguinte comunicado:

Comunico a V. Sr^a. de ordem do I. Sr^a o S^{re}. Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio em resposta ao seu officio de 16 do corrente mez, que por Portaria de 9 de abril ultimo foi prorrogado por mais seis mezes, sem vencimento algum, a licença concedida ao Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Mello, professor de Historia das Artes, Esthetica e Archeologia dessa Academia [...]¹⁴⁹

Mesmo sendo-lhe concedidos estes vários prazos de licenciamento, uma aposentadoria extraoficial, no ano de 1882, Américo propôs outra vez a AIBA o seu pedido de afastamento em definitivo. A modelo do que acontecido anteriormente, este pedido foi rejeitado, sendo remetido no dia 05 de maio de 1882 ao Ministério, tendo reiterando que a AIBA não desejava ver desvinculado o nome daquele mestre de seu quadro funcional.

Tomando ciência do pedido, foi feita solicitação naquele mês ao diretor, Joaquim Pinto Neto Machado, o qual solicitava averiguação do tempo em que efetivamente o professor Pedro Américo havia ocupado a cadeira na AIBA, bem como quanto tempo de fato havia ministrado suas aulas ali, e os períodos em que esteve afastado da Academia sob a tutela dos licenciamentos¹⁵⁰.

A partir daquela solicitação, foi-se constatado que o real período em que Américo esteve ausente, desde sua posse frente a cadeira de Desenho Figurado em 1866, até aquele momento, em 1882:

Durante os 16 anos, 3 mezes e 20 dias de Professor desta Academia, contados da data de sua posse em 9 de fevereiro de 1866 até hoje 27 de Maio

¹⁴⁹ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5782.

¹⁵⁰ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5783.

de 1882, tem este tido 3 longas interrupções de operancia, a 1ª a 3 annos, 4 mezes e 16 dias; a 2ª de 4 annos, 1 mez e 6 dias, e a 3ª de 4 annos, 5 mezes e 27 dias até hoje.¹⁵¹

Estes dados apresentavam o tempo estimado de serviço efetivo de Américo, tendo este estado como professor 16 anos, tinha por tempo efetivo: 4 anos, 1 mês e 18 dias. Os longos períodos em que Américo esteve ausente de suas atribuições como professor, foram marcadas pelo: seu período de estudos na Europa logo após o concurso em 1866; seu posterior retorno a aquele continente, em 1873, no intuito de executar a obra *Batalha do Avaí*; e por último até o momento de elaboração daquele documento, em que se recusava a assumir a disciplina, desde o ano de 1877, quando dos fatos anteriormente expostos.

Entre os anos de 1882 e 1885, poucos registros foram encontrados, mas o que concerne a Zaccara (2011), aquele período incerto da vida do artista e professor brasileiro, foi um momento de intensa busca por seus pedidos de afastamento da AIBA, e também por grande produção artística daquele pintor. Corresponde a época em que escreveu o romance intitulado o *Holocausto* (1882). Ainda segundo a autora,

Em outubro de 1883, entretanto, ainda morava em Florença e não havia recebido qualquer resposta oficial às suas solicitações. As poucas informações sobre o assunto eram de caráter particular e que não informavam oficialmente se o governo lhe havia dado uma licença de duração indeterminada ou apenas mais três anos. (ZACCARA, 2011, p. 138).

Tendo passado aquele período pós 1877, em Florença – inicialmente –, e posteriormente em Paris, como foi descrito em uma longa carta¹⁵² endereçada ao seu cunhado, Américo retornou ao Brasil em 1885, com o intuito de conseguir encomendas.

Chegando no início daquele ano, o professor Américo foi convidado a proferir, como havia feito em outras duas ocasiões, um discurso na entrega de prêmios, no dia 28 de março de 1885. Naquela ocasião, como era de costume, o Imperador, D. Pedro II esteve presente.

Diferentemente dos anos anteriores, em que seu discurso contou com um forte sentimento de esperança e de confiança de que o Brasil viria a caminhar em direção ao modelo europeu, o qual ele acreditava estar num patamar superior. E tendo em vista que naqueles estados da Europa, como o caso da França e a Itália, o artista e suas obras ocupavam um espaço de destaque da vida dos cidadãos, eram vistos como úteis, seus trabalhos eram

¹⁵¹ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5841.

¹⁵² Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5822.

expostos em galerias, e não lhes faltavam encomendas. Iniciou aquele discurso aos jovens artistas e a plateia dizendo:

Senhor.

Meus Senhores!

Uma tristeza mesclada de desalento me annuviaria a frente do artista brasileiro, crestada pelo ardor do trabalho e sulcada das rugas que vão quotidianamente escrevendo nella os incessantes desenganos da vida, se diante de mim não regulgissem de continuo o ideal da arte como phanal que me orienta no oceano de difficuldade cavado pela circumnstances do paiz no espinhoso caminho da minha profissão; um irremediavel scepticismo paralyzaria o meu enthusiasmo se, prescrutando os espaços em que rola como nuvem do outomno a grande questão da atualidade. (AMÉRICO, 1888, p. 127).

Tendo passado treze anos do discurso feito em 1872, em que Américo via um horizonte próspero e vindouro para as artes, e que exortou alegremente, com um ar de esperança. Anunciou naquele discurso de 1885, um sentimento contrário ao que possuía naqueles anos iniciais como professor da AIBA. Suas perspectivas para aquela fase que o Brasil passava se apresentavam quase que nulas, o momento que país vivia naqueles anos foram responsáveis por cobrir os olhos dos artistas com uma nuvem em que os impedia o olhar, sendo enxergado como um horizonte de tristeza e desalento. Isso se dava devido a profissão de artista no Brasil, que implicava grandes dificuldades aos que sonhavam ocupar aquele posto. Aquele instante se sentia apenas a desilusão.

Todas as promessas que outrora eram destinadas a se concretizarem, haviam se perdido, e dado lugar a uma profunda ineficiência da sociedade, que pouco preocupada com seus artistas, os deixavam desamparados:

Dir-se-hia que a sociedade desamparou o artista e desertou seu posto de protectora de todo o cidadão util e trabalhador, em quanto o monarcha ahi está acompanhado de sua augusta casa de uns pacificos soldados, a defeder e afagar o estandarte do bello – essa delicada bonina desabrochada no seio das creaturas eleitas – contra o halito glacial e deleterio da indifferença publica, que tudo fere de mortal paralyxia. (AMÉRICO, 1888, p. 128).

Na visão de Américo, não haviam meios que fizessem com que os artistas desempenhassem verdadeiramente aquilo que lhes competia na sociedade, sem que antes fossem estimulados por seus compatriotas, e sem que seus legisladores empreendessem meios para que fossem assegurados seus direitos e a garantida sua proteção. Não haviam meios para que as artes assumissem naquele instante função de motor das grandes transformações sociais,

sem que todo o sistema, ou seja, a sociedade, não reconhecesse sua importância, bem como daqueles que eram seus responsáveis.

O profundo desgosto que ladeava Américo ao longo daqueles anos, fora exposto naquele discurso. As artes brasileiras, na sua opinião, iam se arrastando desde a metade do século, caminhando em passos lentos, embora em breves momentos tenham vivido momentos amenização, devido as produções que surgiram dos intensos sacrifícios. Assegurava que os artistas nacionais se encontravam órfãos, sem tutores capazes de amenizar as dificuldades que eles sentiam por terem buscado aquela profissão inglória no Brasil.

Quanto ao cidadão brasileiro, ele considerava que havia sido

[...] progressiva e rapidamente acostumado o cidadão sensível a desprezar a arte, como se ella fôra um simples divertimento de ociosos; e o effeito moral de semelhante fatalidade foi tão decisivo, que quando um dia, não contando com os progressos realizados no laboratorio do artista, os particulares e os homens publicos do paiz contemplaram com pasmo o estado da arte brasileira, nem uns nem outros tiveram para os representantes desta senão consolações elegiacas, ou elogios cheios de condolencia. (AMÉRICO, 1888, p. 129).

Deveria chegar o momento, em que, na visão do professor de História das Belas-artes, os legisladores brasileiros, que não souberam identificar as necessidades da nação, por não haverem se dedicado a este estudo, se deparariam com uma sociedade marcada por um atraso intelectual irreversível, pois não haviam sido capazes de fornecer à sua pátria obras dignas e profunda importância pública.

E mais uma vez, comparava a situação em que se encontrava o Brasil em detrimento daquela situação ideal da Europa:

[...] na ultima exposição os progressos da arte nacional, attestados por tantos trabalhos dignos de figurar com applausos nas melhores galerias da Europa, impunha entretanto ao estadista, não deixando fenecer o genio, que tanto o honra, por amor de uma economia em opposição com os habitos philanthropicos dos filhos deste pais. (AMÉRICO, 1888, p. 130).

A Europa se configurava, a partir de seu discurso, como um espaço ideal para o artista, pois representava um local em que as obras daqueles ali presentes na exposição teriam utilidade e destino, deferentemente do que acontecera no Brasil, em que estes não eram vistos com qualquer significado, ou dotados de ideal ou missão para os parlamentares do país.

Aqueles artistas e suas obras, poderiam servir ao país nos mais variados espaços da vida pública, fosse na indústria, ou mesmo na instrução pública. O papel que as artes

assumiriam, na visão de Américo, era amplo e se caracterizavam como importantes instrumentos de propagação do progresso e do desenvolvimento. Mas, o que acontecia naquele momento era justamente o contrário, e por isso, as ilusões e as esperanças, que na juventude o professor nutria para seu país, haviam se esfacelado frente a inércia dos poderes públicos em mudar aquela realidade tão perversa para os operários da arte.

Eu quezera ter talento e um optimismo embriagador para transformar o meu pallido discurso em um cantico de triumpho; eu quizera ter a phantasia bastante para iriar o quadro que se me antolha, e vol-o offerecer esplendido e ridente como uma paisagem brasileira em dia de primavera; as illusões da juventude que me desenhasssem lagos deliciosos ahi onde só tenho encontrado cactus e aridez: e uma alegria de cherubim para só enxergar ideal e poesia por cima de urzes que convertem o caminho do dever em vereda de provações; (AMÉRICO, 1888, p. 131).

Américo e os artistas no geral queriam ocupar naquela sociedade brasileira, o espaço de colaboradores na efetiva edificação da pátria. Embora fossem legados a um trabalho isolado e solitário no Brasil, os artistas já haviam conseguido, na visão de Pedro Américo, edificar uma *escola brasileira de pintura*, e desejavam tomar o lugar que lhes eram devidos na sociedade.

[...] o artista só aspira collaborar directamente com o estadista e o soldado na edificação e no afomoseamento da patria commum; que a eschola brasileira de pintura já não é um vão desejo, e que os solitarios artistas que a representam encerrados na desalentada officina como outr'ora os alchimistas em seus obscuros laboratorios, ainda afagam a esperança de serem um dia admittidos na communhão dos homens a quem se vai successivamente confiando o destino moral da sociedade; (AMÉRICO, 1888, p. 132-133).

Todas as aspirações da mocidade, bem como suas maiores decepções estavam sendo expostas naquele momento frente ao público que o acompanhava. A profunda crítica que Américo fazia naquele instante, significava antes de mais nada, o profundo descontentamento que carregava dentro de si, e que o desestimulava a permanecer no país, e a continuar como professor da AIBA.

No que se segue em seu discurso, ele enxergava que toda aquela festividade, em que estava para serem consagrados os grandes vitoriosos, os que haviam conquistado uma das maiores ambições que nutriam aqueles que eram alunos da AIBA: o prêmio de viagem para Europa, e que se via a necessidade de estimulá-los, assim como havia acontecido com próprio Américo na época de aluno, não passava de uma forma de ilusão. Aqueles que estavam ali,

assim como ele esteve, seriam iludidos. Assim como ele, aqueles iriam ter o contato com as várias culturas e se dedicariam a trilhar os caminhos da inteligência, quando retornassem ao a sua pátria iriam presenciar todo o esforço e dedicação sucumbirem-se.

[...] finalmente, existe uma flagrante contradição nas intenções da sociedade de despende capitaes na educação do moço predestinado, entretendo-lhe e radicando-lhe na alma a paixão do bello, mandando-o aperfeiçoar-se nas principaes escholas do mundo, para, depois de prompto e ás vezes insigne o artista que ella assim educou e poliu, responder-lhe pelo seu procedimento immediato, que elle, bem que dignoa estima publica e das altas distincções do governo, está para a natureza especial da profissão que adoptou, fóra do circulo dos homens uteis á sua patria. (AMÉRICO, 1888, p. 133).

Para que todo o esforço e dedicação do artista não chegasse ao ponto de se esgotar por inteiro, cabia aos responsáveis pela pátria estimular seus artistas, acolher suas ideias, suas obras, encarando-as como indispensáveis para a sociedade, pois o tempo presente era também descrito a partir das obras que nele eram constituídas. As obras de arte de cada momento da história, representavam os sinais e o estado de espírito da época. Portanto era

[...] indispensavel o entusiasmo da nação, na verdade, para exaltar o engenho despertando-lhe a consciencia da sua força, como é indispensavel ao artista o reconhecimento e a estima do povo para susten sua alma abrazada na dolorosas luctas que ostenta comsigo mesmo, e das quaes se levantam os monumentos duradouros. A propria thiara inclinou-se prestando homenagem ao genio de Miguel-Angelo, daquelle gigante cuja abnegação fêl-o por vezes esquecer o mundo em que vivia, para trabalhar sem companheiro, encerrado na solidão e no silencio da noite, só, com um torrão de argilla, de que, como Jehovah, formava um homem. (AMÉRICO, 1888, p. 134-135).

O discurso inflamado de Américo foi encerrado com um forte apelo para que os políticos brasileiros voltassem seus olhares para seus compatriotas, seus artistas e rompessem com as constantes e dificultosas barreiras que faziam com que o gênio nacional se perdesse, e estivesse em um estado de profunda miséria e abandono. Que estes sigam os modelos de outros países do mundo, que não diferentes do Brasil, viviam situações dificultosas, mas que encontraram, nos seus líderes, formas de amenizar as suas problemáticas. Exemplificando tal circunstância a partir de uma situação presente na época, Américo elucidou as inciativas que naquele momento estavam tendo lugar no Japão:

Meus Senhores, a vida material dos homens distinctos do Japão não é mais difficil nem mais dispendiosa do que no Brasil, e entretanto os professores e

lentes do Instituto Imperial das Bellas Artes de Yedo, além de desfructarem insenção de alguns impostos em aposento graciosamente fornecido pelo Estado, percebem remuneração annual cinco vezes maior que a da nossa academia. A consequencia pratica deste e de outros factos attestadores da importancia ligada ao ensino artistico pelo illustrado governo daquele remoto pais – ácerca do qual se faz entre nós tão desfavoral conceito, – tem sido a extraordinaria expansão da eschola japoneza, cujos productos, influindo directamente sobre o aperfeiçoamento da industria manufactureira, e expostos em galerias especiaes em diversas capitaes da Europa, não são estranhos [...] (AMÉRICO, 1888, p. 137).

Os anos que se seguiram até a queda do Império brasileiro, e o advento da República não trouxeram mudanças quanto a atuação de Américo, que continuava formalmente como professor da Academia, mas na prática já a muito havia abandonado. Confirmando esta continuidade da não atuação do professor ao longo dos últimos anos da década de 1880, soma-se a contínua solicitação e aprovação de suas infindáveis licenças, como na solicitação daquele ano de 1885, sendo-lhe foi confirmada uma nova licença de mais seis meses, apenas no ano seguinte, em 04 de fevereiro de 1886. Esta licença, confiada pelo próprio Imperador, conferia-lhe continuar a receber seu ordenado. Esta mesma licença fora renovada em agosto daquele mesmo ano por mais seis meses, e posteriormente renovada por mais 18 meses, em janeiro de 1887. Esta última licença de 18 meses foi renovada em 1888, dando-lhe mais um ano.

Américo conquistou sua definitiva aposentadoria apenas com o advento da República, em 1890, quando teve seus argumentos aceitos pelos membros da Academia, um destes argumentos chama a atenção, por confirmar o fato que acarretou sua indisposição naqueles longos anos marcados pelos pedidos de licenciamento, quando lente da Academia:

Desde o ano de 1866 época da sua nomeação de professor naquela instituição até agora tem-se o supplicante lutado com a molestia que o obrigou a requerer diversas licenças para tratar de sua saude, licenças que lhe foram concedidas quase sempre sem vencimentos e á vista de regulares attestados. Não obstante porém as difficuldades resultantes de semelhante situação e do desanimo moral [...] ¹⁵³

Aquele pedido feito pelo referido professor fora visto como justiça que caberia lhe fazer. E que encontrou apoio com o diretor Ernesto Gomes Moreira Maia, que ocupava a direção da Academia naquele instante.

¹⁵³ Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes. Doc. 5833.

5. Considerações Finais

A Academia Imperial de Belas Artes, na segunda metade do século XIX, sob a direção de Manuel de Araújo Porto-Alegre, buscou consolidação frente ao cenário artístico brasileiro. A reforma idealizada por Porto-Alegre, em 1855, teve como objetivo transformar a AIBA em um espaço de referência para as artes e para os artistas. E mais do que isso, tentou se enquadrá-la com outras instituições, bem como com o próprio estado monárquico numa tentativa de desenvolver o ideal de nação calcado no progresso e na civilidade, aos moldes europeus. A Academia buscou através das artes alcançar estes ideais.

Também houve um grande esforço em fazer da AIBA um espaço social de formação do artista nacional, o qual seria responsável pela construção de uma *escola brasileira*, preopada com os elementos nacionais, bem como com o projeto civilizacional do Império.

As mudanças feitas por Porto-Alegre, transformaram não apenas os conteúdos ministrados nas disciplinas, mas iniciou um processo de divisão do ensino técnico, diretamente ligado aos desejos de progresso da indústria nacional, do ensino artístico, cujo intuito era formar no Brasil uma cultura artística própria, a serviço da nação. Também fazendo da AIBA um órgão regulamentador e legitimador das artes.

Na proposta defendida por Porto-Alegre, todas essas reformas seriam de fato efetivadas a partir do instante em que os artistas formados pela instituição, especificamente aqueles melhores, que tivessem conquistado os prêmios de viagem a Europa, regressassem ao país e assumissem os rumos da AIBA. Eles iriam fazer com que a instituição contasse um corpo docente bem formado e determinado em constituir um espaço social do artista, o que para viria a ser a gênese de um *campo artístico* no Brasil.

Nas décadas de 1860 e 1870, percebeu-se o apogeu das ideias elaboradas em 1855. O carro chefe desse período se deu com a Pintura Histórica, que possuía o objetivo de narrar os fatos e acontecimentos importantes da vida nacional, elaborando símbolos de exaltação da pátria, de seus feitos heróicos e mais marcantes. A escola romântica europeia auxiliou prestou auxílio neste sentido, servindo de referência para a pintura histórica no Brasil.

É perceptível identificar neste período um maior desenvolvimento das artes quando observado o quadro docente da AIBA que passa a ser remodelado na década de 1860, em que tendo retornado seus egressos da Europa, melhores formados e preparados, passaram a integralizar os quadros da instituição como professores. Isso fez com que esta geração de mestres brasileiros fosse comprometida com os elementos e produção do próprio país.

O caso de Pedro Américo de Figueiredo e Mello, que foi analisado ao longo deste trabalho explicita bem tudo isso. O artista brasileiro, quando retornou da Europa em 1864, a pedido do Imperador D. Pedro II, para tomar parte do concurso da cadeira de Desenho Figurado, retorna com o ideal de fazer com que no Brasil, seguindo o modelo do período clássico grego, do renascimento italiano e do neoclássico francês, uma nação cujas artes se tornaram centrais no seu desenvolvimento.

Não é por acaso, que nas *Considerações filosóficas sobre as Belas-Artes entre os Antigos*, Pedro Américo exalta o papel dos atenienses como civilização que primeiro alcançou o grau de civilizada, pois segudo ele esta havia adotado as artes como mola propulsora do desenvolvimento. Teria buscado na intelectualidade, nas ciências seu aporte.

Quando Américo retornou para o Brasil, retornou com intuito de gerar no país uma valorização das artes e dos artistas. Tornou-se defensor nato do papel e importância das artes na vida da nação. Sua militância está presente em todos os seus discursos públicos, bem como nas suas correspondências. A política que Américo desejava para o país estava fundamenta na ideia de que toda a nação deveria acolher como prioridade o desenvolvimento e progresso das artes para que o país saísse do letárgico estado de atraso da vida de sua população.

Os meios que o próprio professor Américo enxergava como determinante para este entendimento, era o investimento na instrução pública no Brasil, levando em conta a grande quantidade de analfabetos que havia no país. Também identificava como determinante – assim como Porto-Alegre achava – que os políticos brasileiros deviam criar espaços de trabalho para os artistas no Brasil, valoriza-los, dar a eles meios de sobrevivência, e mais do que isso, fomentar na nação o amor pelos “operários do belo”.

Na década de 1870, momento auge da atuação de Pedro Américo na Academia como professor da cadeira de História das Belas-Artes, Estética e Arqueologia, foi um período em que o artista enxergava um futuro próspero das artes no país.

Nas falas do professor naqueles anos, percebe-se um discurso inflamado e esperançoso, do qual Américo evoca uma série de questões, bem como traça caminhos para a efetivação do projeto elaborado por Porto-Alegre. Também enxerga na “vitória” do Brasil na Guerra do Paraguai uma oportunidade para contruir na sociedade brasileira os sentimentos de patriotismo e de veneração da pátria.

Américo também via aquele momento como uma ocasião singular na história do país, e que os artistas, que na sua visão eram responsáveis diretos por eternizar os fatos e momentos da história, deveriam aproveitar para elaborar os símbolos que representavam aqueles momentos, pois estes ficariam eternizados na vida da nação.

Toda a euforia e perspectivas daquele momento na vida do professor e artista deram lugar a um profundo desânimo e desesperança, que marcou seu afastamento das funções de professor da Academia por definitivo. Este fato se deu principalmente pelo fato de Américo não ver uma mudança significativa no seu papel enquanto artista no Brasil. Embora tenha ganhado destaque nacional através da repercussão de seus quadros, na prática não havia surtido efeito na imagem que se tinha das artes no Brasil, nem tão uma efetiva participação dos artistas na vida do país.

Segundo Américo, os políticos brasileiros não estavam comprometidos com o progresso das artes no país, enquanto não houvesse esse comprometimento e uma efetiva valorização dos artistas. Pois estes viviam em dificuldades por conta da profissão, que na sua visão era inglória no país.

É marcante a desilusão do artista nos últimos anos do Império brasileiro, os quais viveu quase que totalmente na Europa, retornou poucas vezes ao país, e quando o fez foi no intuito de receber encomendas de telas por parte do governo brasileiro, como também na busca pela sua exoneração e aposentadoria da AIBA, fato que só veio acontecer com o advento da República.

Quando da contagem de efetiva atuação do professor na Academia, no ano de 1890, houve a constatação de que o mesmo durante o período de dezesseis anos desde sua aprovação no concurso para Academia, só havia atuado de fato como docente durante 4 anos, 1 mês e 18 dias.

Concluo apontando estes como alguns dos motivos que impediram a consolidação total do projeto iniciado na década de 1850, bem como aqueles que fizeram com que o professor Américo encontrasse desencanto com o país. Creio que ainda existam mais questões a serem desvendadas a respeito, possibilitando novos diálogos.

6. Referências

Acervos

Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: www.memoria.bn.br
Correio Mercantil, 29 de setembro a 28 de dezembro de 1864.

Museu D. João VI

Dossiê Pedro Américo de Figueiredo e Mello.

Bibliografia

AZEVEDO, Fernando de. As origens das instituições escolares. In: *A Cultura Brasileira*. Parte III – A transmissão da cultura. 6ª Ed. Brasília: Editora UNB, 1996.

ARAÚJO, José Augusto Melo de. Debates, pompa e majestade: A história de um concurso docente nos trópicos no século XIX. Universidade Feral de Sergipe São Cristóvão, 2004. 198p. (Dissertação).

AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO, Pedro. A Ciência e seus Sistemas: questões de História e Filosofia Natural. João Pessoa: Editora Universitária, 1999.

_____. Discursos. Florença: Imprensa de L'Arte Della Stampa, 1888.

BARATA, Mário. Manuscrito Inédito de Le Breton: Sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro, em 1816. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, nº 14, p. 283-307. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/publicacoes>. Acesso em: Abril/2016.

BARROS, Francisca Argentina. A ARTE COMO PRINCÍPIO EDUCATIVO: UMA NOVA LEITURA BIOGRÁFICA DE PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO. Universidade Federal do Ceará, 2006, 171p. (Tese de Doutorado).

BOURDIEU, P; HAACKE, H. Livre troca: diálogos entre ciência e arte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. Sociologia. São Paulo: Ática, (1983).

_____. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. As regras da arte. São Paulo: Schwarcz, 2002.

_____. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CARDOSO, Rafael. A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>. Acesso em: Maio/2015.

CASTRO, Isabel Pimentel. “Arte & História: a concepção de arte nos Oitocentos e sua relação com a cultura histórica”. In: Saeculum – Revista de História. João Pessoa, jan./jun. 2006, n.14, p. 172-182.

CASTRO, Rosana Costa Ramalho de. “O fenômeno da popularidade da Academia Imperial de Belas Artes”. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net>>. Acesso em: Abril/2016

CAVALCANTI, Ana. “O estudo da história da arte e o século XIX”. IN: Anais do V Encontro de História da Arte. Unicamp, 2009, p. 75-81. Disponível em: <http://www.unicamp.br> Acesso em: Maio/2015

CARVALHO, José Murilo de. A Construção da Ordem: a elite política imperial; Teatro das Sombras: A política imperial. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, Relume-Dumará, 1996, 436 p

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução: Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHAVES, Mariana Guimarães. “O patronato imperial e o papel das artes na formulação dos projetos nacionais (1841-1889)”. Em: XXVII Simpósio Nacional de História, 2013. Disponível em: <<http://www.snh2013.anpuh.org>> Acesso em: Abril/2015.

CHILLÓN, Alberto Martín; MARCOTULIO, Leonardo Lennertz (org.). O novo estatutário, de Manuel de Araujo Porto-Alegre. 19&20, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/>>. Acesso em: Maio 2015.

DAZZI, Camila ; VALLE, Arthur Gomes . “O ensino das disciplinas teóricas na Academia das Belas Artes através dos documentos do Museu D. João VI”. In: II Congresso Internacional da Federação dos Arte / Educadores, 2014, Ponta Grossa. Anais do II Congresso Internacional da Federação dos Arte / Educadores. Ponta Grossa: FAEB - UEPG, 2014. v. 1. p. 1-15.

ELIAS, N. O processo civilizador: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FLORES, Elio Chaves. “Dos feitos e dos ditos: história e Cultura Histórica”. Sæculum – Revista de História, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 16, jan./ jun. 2007, p. 83-102.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto (2001): Os caminhos da arte, o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes - 1850/1890, Rio de Janeiro (tese de doutoramento, História Social - UFRJ).

_____. “O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes”. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 Anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, 2001/2002.

_____. Cybele V. F. A construção simbólica da nação: A pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net>> Acesso em: Junho/2015.

DOLHNIKOFF, Miriam. O pacto imperial: origens do federalismo no Brasil do século XIX. São Paulo: Globo, 2005.

FERRARI, Paula (org). Manuel de Araujo Porto-Alegre: Discurso pronunciado na Academia das Belas Artes em 1855, por ocasião do estabelecimento das aulas de matemáticas, estéticas, etc.. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net>>. Acesso em: Junho/2015.

FERRONATO, Cristiano. “Fontes e arquivos da história da educação na Parahyba do oitocentos: o Lyceu Paraibano”. Saeculum – Revista de História, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 22, jan./jun. 2010, p. 25-39.

FERRONATO, Cristiano. Construindo uma nova ordem: o debate educacional na Assembléia Constituinte de 1823. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2006.

_____. “Instrução e política na Parahyba do Norte durante o processo de construção da nação brasileira (1823-1840)”. In: PINHEIRO, Antonio Carlos & FERRONATO, Cristiano (orgs.). Temas sobre a Instrução no Brasil Imperial (1822-1889). João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 2008, p. 39-64.

_____. Das aulas avulsas ao Lyceu Provincial: as primeiras configurações da instrução secundária na província da Parahyba do Norte (1836-1884). Aracajú: Editora Diário Oficial do Estado de Sergipe – EDISE; Aracajú: Universidade Tiradentes, 2014.

GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, SPHAN, n. 14, 1959.

GUARILHA, Hugo Xavier. A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em História) – 2005/UNICAMP.

JULIA, Dominique. “A cultura escolar como objeto histórico”. Revista Brasileira de História da Educação. Campinas, nº 1, Jan./Jun. 2001, p. 9– 43.

LEITE, Reginaldo da Rocha. A Pintura de Temática Religiosa na Academia Imperial das Belas Artes: Uma Abordagem Contemporânea. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net>>. Acesso em: Abril/2015.

LIMA, Valéria. A Academia Imperial das Belas Artes: Um projeto político para as artes no Brasil. Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 1994. Dissertação de mestrado.

MOTA, Carlos Guilherme. A idéia de revolução no Brasil e outras ideias. São Paulo: Globo, 2008

OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. Pedro Américo: sua vida e suas obras. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

PEREIRA, Sonia Gomes. “Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. *Revista Instituto Estudos Brasileiros*”; São Paulo, 2012, n.54, pp. 87-106.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. A questão artística brasileira: política ilustrada e neoclassicismo. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1998. (Tese de Doutorado)

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. “A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea”. *Revista Brasileira de Educação* [online]. 2002, n.20, pp. 60-70. ISSN 1413-2478. Disponível em < <http://educa.fcc.org.br/>>. Acesso em: Fevereiro/2015.

SOUZA, Viviane Viana de. O uso das cópias na formação do artista na Academia Imperial de Belas Artes/Escola Nacional de Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net>>. Acesso em: Março/2016.

SQUEFF, Leticia. O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Campinas: Editora Unicamp, 2004.

_____. “A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista”. *Caderno CEDES*, v.20, n.51, nov. 2000, p. 103-118. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: Novembro/2015.

SPIX, Johann Baptist von; Martius, Karl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. 3ª ed., São Paulo, Melhoramentos; Instituto Histórico e Geográfico; Brasília. Instituto Nacional do Livro, 1976.

VILLELA, Heloísa de O. S. O mestre-escola e a professora. In: LOPES, Eliana M. Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cyntia Greive (orgs.). *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 95-134, 2000.

WANDERLEY, Monica Cauhi. “História da Academia – diferentes nomes, propostas e decretos”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n.2, abr./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net>>. Acesso em: Abril/2016.

ZACCARA, Madalena. *Pedro Américo: um artista brasileiro no século XIX*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2011.

Fontes documentais

BRASIL. Governo Imperial. Decreto nº 1603: Estatutos da Academia Imperial de Belas Artes. Rio de Janeiro, 14 de maio de 1855.

BRASIL. Governo Imperial. Decreto de 12 de agosto de 1816.

BRASIL. Governo Imperial. Decreto de 12 de outubro de 1820

BRASIL. Governo Imperial. Decreto de 23 de novembro de 1820:

BRASIL. Governo Imperial. Decreto de 23 de novembro de 1820.

BRASIL. Governo Imperial. Decreto de 17 de novembro de 1824.

BRASIL. Governo Imperial. Aviso nº 125 de 18 de setembro de 1826.

BRASIL. Governo Imperial. Aviso nº135 de 30 de setembro de 1826.

Relatórios do Ministério de Negócios do Império. (1853). Disponível em: <<http://www.crl.edu/brazil/provincial>>.